



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena : o radości czytania

Author: Ewa Ogłóza

Citation style: Ogłóza Ewa. (2014). Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena : o radości czytania. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

EWA OGŁOZA

Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena

O radości czytania



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2014



Wokół opowieści
Hansa Christiana Andersena

O radości czytania

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3090

Ewa Ogłóza

Wokół opowieści
Hansa Christiana Andersena
O radości czytania

Redaktor serii: Dydaktyka Języka i Kultury Polskiej
Ewa Jaskółowa

Recenzent
Barbara Myrdzik

Spis treści

Wprowadzenie — o Andersenie i jego opowieściach	7
O dwu baśniach — <i>Królowa Śniegu</i> i <i>Cień</i>	21
<i>Mała syrenka</i>	49
<i>Dzielny cynowy żołnierz</i>	67
<i>Kalosze szczęścia</i>	73
Opowieści o dwu drzewach — <i>Ostatni sen starego dębu</i> i <i>Driada</i> . .	81
<i>Opowieść o matce, Ostatnia perła; Andersen, inne obrazy, film Wilhelma Sasnała</i>	105
Oczy ropuchy i muchy. Dwie opowieści o dorastaniu (Andersen, Łoziński)	131
Opowieści o alchemikach (i nie tylko)	143
Dwa obrazki — <i>Na krańcu morza</i> i <i>Obrazek z Kastelsvolden</i>	147
O narracji i kilku opowieściach Andersena	151
<i>Mały Klaus i duży Klaus</i>	185
<i>Pchła i profesor</i>	191
<i>Psyche Andersena i Iselin i wilkołak</i> Torill Thorstad Hauger	195
<i>Lodowa Pani</i> — miłość, Alpy, baśń i romantyzm	213
<i>Szlafmyca starego kawalera</i> — opowieść o życiu	227

O powieści <i>Piotr Szczęściarz</i>	231
Zakończenie — jak czytać opowieści Andersena	255
Bibliografia	263
Summary	273
Résumé	275

Wprowadzenie — o Andersenie i jego opowieściach

Począwszy od 2005 roku, kiedy to uroczyscie obchodzono na całym świecie dwusetną rocznicę urodzin pisarza (urodził się 2 kwietnia 1805 roku w Odense), stopniowo odkrywam bogactwo, różnorodność i wieloaspektowość biografii, a przede wszystkim prozy Andersena, dostrzegając w niej wątki ważne i bliskie doświadczeniom współczesnego, dorosłego odbiorcy. Indywidualnemu odkryciu dzieł Andersena towarzyszy przekonanie, że moim studentom też przysporzyły one wzruszeń i przemyśleń.

W rozprawach, które składają się na prezentowaną książkę, piszę o wielu tekstach, wskazując problemy i dominanty pisarstwa Andersena, odsyłając do elementów macierzystego i współczesnego dla mnie kontekstu. Poznawanie Andersena łączy się z poszukiwaniem wielu tekstów kultury — filmów animowanych i aktorskich, scenicznych adaptacji, obrazów, literatury pięknej, rozpraw naukowych, dokumentów i opowieści biograficznych. Aby poznać teksty literackie, a nie tylko baśnie o proveniencji ludowej, nie wystarczy opowiedzieć fabuły, trzeba przyglądać się i każdemu słowu, zdaniu czy motywowi, i tekstom w całości. Taka lektura konieczna jest, by nie pominąć drobnych nawet elementów, dostrzec ironię, humor, krytyczną obserwację, liryzm czy dramatyzm i wieloznaczność składników świata przedstawionego.

Życie, osobowość, wygląd zewnętrzny Andersena budzą zainteresowanie, skłaniają do empatii oraz do poznania sytuacji życiowej

i artystycznej twórcy — do wczucia się w nie, do poznania faktów i epoki, do uchwycenia istotnych cech człowieka, który wciąż chciał więcej, doznawał cierpień psychicznych i fizycznych, ale spotykał się także z wyrazami uznania. Andersen podróżował, znosząc wszelkie trudy i jednocześnie zachwycając się światem. Był samotny, mimo że spotykał się z wieloma osobami, a wiele razy znajdował się również w centrum uwagi jako ówczesny celebryta. Uczestniczył aktywnie w życiu kulturalnym jako bywalec opery, teatrów, galerii i muzeów; w salonach natomiast czytał własne teksty.

Na bogactwo i różnorodność ówczesnego świata zwrócił Andersen uwagę w powstałym w 1840 roku zbiorze 32 minetekstów¹, które są opowieściami księżycy o tym, co widział każdej nocy, w innej scenarii domów, miast czy miejsc na łonie przyrody; bohater obserwował ludzi odmiennej płci, w różnym wieku, wykonujących rozmaite zawody i oddających się wielorakim zajęciom. Życie ludzkie kryje w sobie najrozmaitsze opowieści. Upersonifikowany księżyc pochyla się nad dziećmi z ich zabawkami i ważnymi problemami, opisuje *recital* śpiewaczki w Pompejach, wspomina Wenecję i Rzym — ruiny pałacu rzymskiego cesarza, młodą dziewczynę i rzeźby Thorwaldsena, opisuje kościół z trumnami, nad którymi wiszą sosnowe korony, albo lot łabędzi, opowiada także o podwodnym świecie widzianym z góry i o spektaklu teatralnym². Takie pomysły penetrowania wnętrza i podziemnych światów pojawiają się w opowieściach Andersena, który dąży do rozwikłania tajemnic ludzkiej psychiki i zrozumienia ludzkiego losu, a jako artysta przekazuje swoje myśli, zachwyty, niepokoje czy lęki wciąż w innych, odmiennych w szczegółach historiach.

Pisarz wiele doświadczył w swoim życiu, podróżował bowiem i porównywał Północ z Południem. Spotykał się z różnymi ludź-

¹ H.CH. ANDERSEN: *What the Moon Saw*. http://hca.gilead.org.il/moon_saw.html (dostęp: 1.04.2013).

² Do tego motywu nawiązał Gordon Craig, recytując w kostiumie Pierrota monolog księżycy i stojąc przed makietą z księżycem na nocnym niebie. J. FISHER: „*An Idealist*”: *The Legacy of Edward Gordon Craig's Formative Productions, 1900–1903*. http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=5:an-idealist-the-legacy-of-edward-g-craigs-formative-productions-1900-1903&catid=2&Itemid=3 (dostęp: 13.03.2013).

mi, wieloma europejskimi sławami, poznawał miasta i wsie, morze i góry. Bywał na dworach i w pałacach, ale też w mieszczańskich salonach i skromnych mieszkaniach. Śledził osiągnięcia naukowe i techniczne, a równocześnie oglądał rozmaite krajobrazy i przebywał na łonie natury, obserwując rośliny i zjawiska astronomiczne. Był człowiekiem niezwykle wrażliwym, a swoje przemyślenia i emocje pragnął wyrażać w sposób artystyczny. Wiele tworzył, tym bardziej że mógł przedstawiać swoje teksty, czytając je w salonach i publikując w niewielkich książeczkach. Zainteresowanie i pochwały publiczności literackiej utwierdzały go w słuszności obranej drogi.

Andersen był świetnym literatem i znakomitym, wszechstronnie utalentowanym artystą. Przejawiał wrażliwość na sztuki plastyczne, muzykę i teatr. Odwiedzał europejskie muzea, bywał w teatrach, operach i na koncertach. Sam rysował i wycinał z dwu- lub kilkakrotnie złożonej kartki papieru postacie, scenki, pejzaże, rośliny, realistyczne i fantastyczne, często barwne, niewielkich rozmiarów, ale też przygotował wycinankowy parawan z symbolicznymi i historycznymi scenami o charakterze narodowo-patriotycznym.

Wyrażał emocje i przemyślenia na istotne dla człowieka tematy, prezentując swój złożony światopogląd, w którym łączył idee filozoficzne oraz naukowe z wiarą i religią. Harry Rasmussen³, animator filmowy, w książce i artykułach ukazywał paralele między działalnością Hansa Christiana Andersena, Hansa Christiana Ørstedą i dwudziestowiecznego duńskiego myśliciela Martinusa, wskazując na ich zainteresowania i literackie opracowania tematów kosmologicznych.

Pierwsza baśń. W grudniu 2012 roku opublikowano informację⁴, że historyk z Odense odnalazł dwa miesiące wcześniej *Łojową świe-*

³ Zob. informacje o dokonaniach filmowych i andersenianach H. Rasmussena: http://translate.google.pl/translate?hl=pl&sl=da&u=http://www.tegnefilmhistorie.dk/DEGV/Harry.htm&prev=/search%3Fq%3Drasmussen%2Bharry%2Band%2Bmartinus%26hl%3Dpl%26client%3Dfirefox-a%26hs%3D1CI%26tbo%3Dd%26rls%3Dorg.mozilla:pl:official%26channel%3Dfflb&sa=X&ei=MGjnUOT_HMKYtAa_tIGYDA&ved=0CHIQ7gEwCA (dostęp: 5.01.2013).

⁴ Zob. artykuł Alison Flood: *Hans Christian Andersen's first fairytale found*. „The Guardian” z 13 grudnia 2012. <http://www.guardian.co.uk/books/2012/dec/13/hans-christian-andersen-first-fairytale> (dostęp: 3.01.2012).

cę, najstarszą baśń Andersena, którą genialny Duńczyk napisał jako uczeń, między 1822 a 1826 rokiem, dedykując ją sąsiadce z Odense, wdowie po pastorze⁵. Motyw świec, łożowej i woskowej, wróci po wielu latach w *Dwu świecach* (utworze o problematyce społecznej). Już w tej pierwszej opowieści pojawiają się motywy i problemy, które Andersen rozwija w swojej twórczości baśniopisarskiej. Historia świecy obejmuje czas od jej powstania, poprzez okres wielu rozczarowań, aż do momentu pełnego rozkwitu. Nie ma w tej opowieści śmierci, chociaż jest jej zapowiedź (świeca płonie, więc się spali). Brakuje tu również wprost wyrażonego wątku Boga i wiary w Niego.

Andersen upersonifikował konkretny przedmiot, przypisując świecy ludzkie emocje, nadzieje i dążenia, dzięki czemu wprowadził do tekstu problemy natury etycznej i estetycznej — brud świata („przykrył ją brud otaczającego świata, który bezpardonowo ją traktował i nazbyt się do niej zbliżył”⁶), czyste wnętrze, które w sprzyjających okolicznościach może zajaśnić mocnym światłem („ale w sercu była jeszcze niewinna, niezezsuta”⁷), relacje z innymi, zło i dobro w świecie ludzkim, czerń i blask, akceptacja i odrzucenie, poczucie sensu własnego istnienia, obrona przed złem, ujawnianie siebie, cielesność i duchowość. „Zastanawiała się nad tym coraz częściej i coraz głębiej, ale im więcej rozmyślała, tym większe ogarniało ją zniechęcenie, bo nie potrafiła doszukać się prawdziwego sensu swojego życia — ani dostrzec celu, jaki jej wyznaczono w chwili narodzenia. Zdawało jej się, jakby także oczy zasłoniła jej czarna pokrywa”⁸.

W opowieści zjawia się kolejny bohater — krzesiwo, które dzięki swej przenikliwości dostrzega wewnętrzne dobro świecy. W tekście obecne są też ważne motywy ognia i światła: „— Płomień jaśniał — niczym radosna pochodnia zaślubin [...] oświeślał drogę otoczeniu”⁹. Serce płonącej świecy stopiło się (niczym serce Kaja), z pnia jej

⁵ Zob. *Takiego Andersena nie znaliście: w Danii znaleziono najstarszą baśń mistrza*. „Gazeta Wyborcza” z 22–23 grudnia 2012, s. 34.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

ciała spływały krople, które przykryły „brud przeszłości”. „I świeca znalazła swoje miejsce w życiu; rzeczywiście dawała prawdziwe światło, które długo jaśniało ku jej własnej radości i ku radości jej współtworzeń”¹⁰.

Każda lektura kolejnego tekstu z ponad 160 baśni i opowieści utwierdza w przekonaniu, że wyłania się z nich całościowy opis świata i sytuacji człowieka. Być może rację ma Niels Kofoed, przekonując, że Andersen całe życie pisał 14. rozdział książki *Piesza podróż z kanału Holmen do Wschodniego Przylądka Amager w latach 1828–1829*¹¹.

Andersen snuje przez kilkadziesiąt lat opowieści o ludziach, przedmiotach, roślinach, ptakach i innych stworzeniach, przedstawia historie ich życia od narodzin do śmierci lub w postaci epizodów; w relacjach z Bogiem i ludźmi, z przyrodą, techniką i twórczością, zwłaszcza poezją. Staram się czytać te historie, odkrywać ich uniwersalne sensy, zmienne tonacje, głębie i rozległość myśli Andersena oraz cechy jego sztuki pisarskiej w narracji, opisach czy ironicznych lub humorystycznych zdaniach.

Niels Kofoed¹² ustalił, że Andersen debiutował w młodości właściwie trzy razy. Po raz pierwszy w 1822 roku książką z dwoma utworami — tragedią i opowieścią, a przyjął wtedy znamienity pseudonim: William Christian Walter (w nawiązaniu do dwóch cenionych przez siebie pisarzy — Szekspira i Scotta). Po raz drugi debiutował w 1829 roku już po skończeniu gimnazjum, publikując wspomnianą *Pieszą podróż z Kanału Holmen do Wschodniego Przylądka Amager...*, dziennik podróży, o charakterze arabeski i literackiej satyry. Kofoed uważa, iż Andersen przez 40 lat uzupełniał 14. rozdział tego właśnie dzieła. Trzecim debiutem była powieść *Improwizator* i mały tom baśni (*Krzesiwo; Mały Klaus i duży Klaus; Księżniczka na ziarnku grochu; Kwiaty małej Idy* — 1835). Skoro Andersena uznaje się za najwybitniejszego baśniopisarza, a jego utwory tłumaczone

¹⁰ Zob. A. FLOOD: *Hans Christian Andersen's first fairytale found...*

¹¹ H.CH. ANDERSEN: *A Walking Tour from Holmen's Canal to the Eastern Point of Amager in the Years 1828 and 1829*. Copenhagen 1829.

¹² N. KOFOED: *The Arabesque and the Grotesque — Hans Christian Andersen De-composing the World of Poetry*. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_e.html?id=10948 (dostęp: 4.02.2013).

są na tak wiele języków, że znajdują się na trzecim miejscu na liście tłumaczeń — po Biblii i Szekspirze, to za właściwą datę debiutu podaje się właśnie rok 1835.

W trzytomowym wydaniu baśni znalazły się 164 utwory, które można zaliczyć do *Baśni i opowieści* — od *Ducha* (z 1830 roku) do *Cioci Bólcęba* (z 1872 roku). Ostatnie powstałe za życia pisarza, również trzytomowe wydanie *Baśni i opowieści* liczyło 156 utworów i zostało opatrzone uwagami Andersena, z datą 6 września — właśnie tego dnia w 1819 roku pisarz przybył jako czternastoletni chłopiec z rodzinnej Odense do Kopenhagi, rozpoczynając samodzielne życie.

Wydanie z 2006 roku poprzedza interesująca i ważna przedmowa duńskiego literaturoznawcy Klausa P. Mortensena, który przybliża wybrane teksty, wskazuje na dominanty tematyczne, narracyjne i językowe baśniopisarstwa Andersena oraz odsyła do elementów kontekstu macierzystego.

Baśń *Duch* nie została dobrze przyjęta przez krytykę z powodu nazbyt literackiego stylu, dlatego następne dwa zeszyty *Baśni opowiedzianych dzieciom* z siedmioma utworami ukazały się po pięcioletniej przerwie, w maju i grudniu 1835 roku. W 1837 i 1838 roku opublikował pisarz pięć utworów.

Na dwanaście tekstów pięć stanowiło literackie opracowanie baśni ludowych (*Krzesiwo*; *Mały Klaus i duży Klaus*; *Księżniczka na ziarnku grochu*; przeróbka *Ducha* pod tytułem *Towarzysz podróży* oraz *Dziki łabędzie*), dwa zaś miały obce pierwowzory literackie (*Niegrzeczny chłopiec* i *Nowe szaty cesarza*). W całej twórczości jeszcze tylko trzy utwory nawiązywały do ludowych baśni: *Świniopas* (1842), *Głupi Jaś* (1855) oraz *Ojciec wie najlepiej* (1861).

Najwcześniejsze teksty oryginalne napisane przez Andersena to: *Kwiaty małej Idy* (I tom — 1835), *Calineczka* (II tom — 1835), *Mała syrenka* (III tom — 1837) oraz *Stokrotka* (IV tom — 1838) — przedstawiające losy bohaterki dziewczęcych, niewinnych, bezbronnych, wystawionych na niebezpieczeństwo.

W 1842 roku Andersen skreślił słowa „opowiedziane dzieciom”; myślał bowiem zawsze i o dziecięcym, i o dorosłym adresacie swoich utworów. W 1837 roku wyraził nadzieję, że głębsze znaczenie *Małej syrenki* w pełni zrozumie dorosły, ale również dziecko będzie

miało przyjemność czytelniczą; z kolei w 1843 roku pisał w liście do duńskiego literata Bernharda Ingemanna: „Opowiadam teraz prosto z serca, znajduję pomysł dla dorosłego — i opowiadam dzieciom, pamiętając, że ojciec i matka często się przysłuchują i trzeba im dać do myślenia”¹³. Od 1852 roku obok terminu „baśń” pojawia się też „opowieść”, którą Andersen zdefiniował w *Uwagach* z 1863 roku jako „proste opowiadanie przekazane językiem zwykłego człowieka i najbardziej odważne opisy wytworów fantazji”¹⁴.

Bohaterka powieści *Być albo nie być* (1857), Estera, wypowiada znamiennej kwestię na temat literatury baśniowej, czyli takiej, jaką między innymi tworzył Andersen. Estera, a właściwie jej ustami sam autor, wyznaje:

Literatura baśniowa to dla mnie największe z królestw poezji; rozciąga się od ociekających krwią grobów z pradawnych czasów po książkę z obrazkami niewinnej dziecięcej legendy. Królestwo to obejmuje twórczość ludową i twórczość artystyczną, reprezentuje dla mnie poezję w każdym wymiarze, ten, kto potrafi pisać baśnie, może w nich zawrzeć wątki tragiczne, komiczne, prostotę i naiwność, ironię, humor, ma do swej dyspozycji strunę liryczną, narrację dziecięcej opowieści i język badacza nauk przyrodniczych¹⁵.

Andersen był odważnym człowiekiem, z wielką determinacją realizował marzenia i wybory życiowe. Uważnie i z wrażliwością obserwował to, co znajdowało się wokół niego. Mimo że był samotny i chwiejny emocjonalnie, pozostawał otwarty na empatyczne, radosne kontakty z innymi. Dał się poznać jako miłośnik teatru, opery i sztuki, znakomity deklamator, wytrwały i czytany turysta, zainteresowany naturą i techniką, wielostronnie utalentowany artysta, literat o światłym, filozofującym umyśle oraz jako plastyk, tworzący wyraziste rysunki i mający skłonności do arabeski.

¹³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 18.

¹⁴ Cyt. za: K.P. MORTENSEN: *Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena*. W: H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 34.

¹⁵ Ibidem, s. 42.

Autobiografię *Baśń mojego życia* Andersen pisał w 1846 roku na zamówienie niemieckiego wydawcy. Pracę zakończył na relacji z pobytu we Francji, a następnie przejazdu przez Pireneje do Hiszpanii; rozpoczął ją od narodzin i dzieciństwa. Pierwsze zdanie brzmi: „Historia mego życia to piękna, pełna wydarzeń szczęśliwa opowieść”¹⁶.

Wiele szczegółów z początkowych rozdziałów autobiografii znalazło się w znakomitym, pełnometrażowym filmie animowanym Jannika Hastrupa *Andersen i jego długi cień* (1998). Przykładowo — Andersen jako dziecko chodził z babcią, która go bardzo kochała, do schroniska dla upośledzonych, gdzie widział nagą kobietę, a ona chwyciła go za ramię; dziadek (upośledzony po traumatycznych przeżyciach) rzeźbił drewniane stwory ze skrzydłami, a potem je rozdawał; kiedy Andersen przygotowywał się do konfirmacji w grupie proboszcza, grupie dla dzieci dobrze urodzonych, pewna dziewczynka patrzyła na niego z życzliwością i dała mu różę (Laura Tónder-Lund, córka zmarłego radcy stanu). Zaprezentowano również rozmowę z mądrą kobietą z przytułku, która przekonywała pisarza o czekającej go sławie — mówiła, że Odense będzie oświetlone na jego cześć (tak też się stało 6 grudnia 1867 roku). W autobiografii Andersen przypominał, że w domu pewnej wdowy czytał dzieła Szekspira. Opowiedział o tym, że niemiecki znał z dzieciństwa (teatr, koledzy w pracy); szył z kolorowych gałganków (matka myślała, że zostanie krawcem). Wspominał, że między rynnami, na dachu był ogródek jego mamy, a w nim różę, a babka przynosiła mu mnóstwo kwiatów, co sprawiało mu wielką radość.

W *Baśni mojego życia*... Andersen opowiadał o edukacji szkolnej, kontaktach ze studentami; wymieniał źródła utrzymania (honoraria wydawnicze, stypendia rządowe, datki od protektorów). Pisał również o swoim zainteresowaniu naturą i zachwycie dla niej; lubił spacerować po ogrodach (na przykład wokół domów i pałacików znajomych, którzy gościli go przez jakiś czas), przyglądał się morzu i nadbrzeżom (z lądu i podczas rejsów promem), obserwował góry (podczas przejazdu dyliżansem lub pociągiem). Nie ukrywał swo-

¹⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśń mojego życia. Autobiografia*. Przeł. I. CHAMSKA. Łódź 2003, s. 9.

jej nieśmiałości i płaczliwości. Ujawniał też prześmiewczą postawę wobec sytuacji czy ludzi.

Niektóre fragmenty autobiografii dotyczą twórczości literackiej – przede wszystkim wierszy i dramatów. Z przykrością, ale czasami i z dystansem przypominał Andersen złośliwe, krytyczne, nieprzychylne uwagi recenzentów, z jakimi spotkały się utwory jego autorstwa.

Wykazywał wiele zainteresowania dla życia literackiego i artystycznego. Relacjonował spotkania z pisarzami, aktorkami, rzeźbiarzem Bertelem Thorvaldsenem; niekiedy przytaczał ich wypowiedzi. Wspominał, że uczestniczył w spektaklach teatralnych i przyjęciach w domowych salonach, gdzie słuchał innych, ale także czytał własne teksty.

W świetle literackiej autobiografii Andersen jawi się jako człowiek, który pokonał nędzę i porażki z pierwszego okresu pobytu w Kopenhadze, którego zapraszano do wielu domów, który odbywał liczne spotkania towarzyskie. W wynajmowanych, nieraz małych pokojach pisał teksty literackie czy listy, często podróżował, oglądał pejzaże i dzieła sztuki, wiele czytał (był świadomy, że dużo musi się nauczyć). Opowiadał wielu ludziom o rozmaitych problemach i trudnościach życiowych, ale przede wszystkim w samotności je rozważał i rozwiązywał. Napisał też o swojej głębokiej wierze, że jest tylko Bóg, który czuwa nad nim samotnym. Sytuację pisarza można by określić, przywołując słowo „między” z plastycznej kompozycji Stanisława Dróżdża, jako „między słowami”. Andersen próbował zrozumieć świat, zawsze będąc między: ludźmi, zdarzeniami, obiektami, doświadczeniami, przeżyciami.

Przypominając początki swojej twórczości literackiej, pisarz wymienia cztery baśnie ze swego pierwszego zbioru (1835). O trzech baśniach (*Krzesiwo*; *Mały Klaus i duży Klaus* oraz *Księżniczka na ziarnku grochu*) napisał, że usłyszał je jako dziecko w przedzalni oraz przy zbiorze chmielu; czwartą baśń – *Kwiaty małej Idy* – przedstawił najpierw córce poety Justa Matthiasa Thielego, zapamiętując kilka jej wypowiedzi, które sformułowała, kiedy go słuchała. Andersen zaznaczył, że chciał, aby język baśni miał cechy języka mówionego, a utwory mogły być słuchane również przez dorosłych. O trzech

utworach, a mianowicie *Kwiatach małej Idy*, *Calineczce* oraz *Małej syrence*, napisał, że należy je uznać za trzy pierwsze baśnie całkowicie przez niego wymyślone¹⁷.

Dlaczego „radość”? Radość daje czytelnikowi obcowanie z tekstami duńskiego prozaika, dostarczającymi silnych emocji i doznań, niezwykłych wyobrażeń, rozwiniętych przemyśleń, z tekstami ciekawie skomponowanymi, z płynną narracją i żywymi dialogami. Radość płynie z samej przyjemności lektury¹⁸, z badania prozy Andersena, z dostrzegania coraz to nowych szczegółów, z poznawania ówczesnego świata, z odkrywania kolejnych poziomów i aspektów znaczeniowych, nowych znaczeń, ze świadomości, że współczesne konteksty oświetlają tę prozę, czyli ona sama jest wciąż ważna i aktualna.

Andersen przez kilkadziesiąt lat napisał prawie dwieście utworów niewielkich rozmiarów, które nawiązują do konwencji gatunkowej baśni, ale przypominają również opowiadania, portrety i satyry. Przedstawiane publiczności salonowej w niewielkich książeczkach — wydawanych po kilka egzemplarzy — są rodzajem rozbudowanego, przemyślanego i wypracowanego komentarza do rozmaitych kwestii natury egzystencjalnej, społecznej czy politycznej, stanowią autorską, refleksyjną i emocjonalną, inspirującą, pobudzającą wyobraźnię i zachwycającą wypowiedź o życiu po prostu — w jego bogactwie, pięknie i tragiczności.

Cały zbiór tworzył Andersen przez kilkadziesiąt lat, ciągle powracając do takiej właśnie formy małej prozy, która zawierała komentarz do życia i mogła być przedstawiana publiczności w wersji pisanej i czytanej. Opowieści są różnorodne, wielowymiarowe i wieloznaczne, emocjonalne i refleksyjne, pobudzające wyobraźnię, inspirujące, ciekawe. Pisarz pracował przez dłuższy czas nad każdym dziełem, czyli oddawał czytelnikowi przemyślane — w zakresie fabuły, postaci, dialogów i filozofii człowieka — teksty literackie. Przedstawiał

¹⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862—1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 370—371 (uwagi do wydań z 1863 i 1868).

¹⁸ O przyjemności i odpowiedzialności czytania pisała Anna JANUS-SITARZ: *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*. Kraków 2009.

losy ludzi od narodzin do śmierci, na różnych etapach życia, w kontekście relacji do innych i Boga, wobec Tajemnicy, w świecie emocji (dojrzewanie, pragnienia, tęsknoty, nadzieje, miłość), w zachwycie nad urodą świata (pejzaże, żywioły).

Na temat opowieści Andersena powstało wiele rozpraw naukowych, wielu artystów stworzyło własne dzieła, inspirując się jego utworami. Z pokorą wobec twórczości baśniopisarza i lękiem, że będzie się powtarzać ustalenia badaczy — można po prostu bardzo uważnie czytać jego opowieści, zwracając uwagę na każde słowo, zdanie, motyw, wątek, obraz, sytuację, bohatera czy zdarzenie. Spośród kilkuset baśni i opowieści wybrałam kilkanaście tekstów, aby przedstawić efekty mojej lektury kontekstowej.

Poznając dorobek Andersena, korzystałam z: trzyltomowego wydania baśni i opowieści w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej (wraz z komentarzami), internetowego słownika motywów religijnych¹⁹, tekstów z internetowym komentarzem linearnie odnoszącym się do kilkudziesięciu opowieści²⁰ oraz z licznych opracowań pojędynczych tekstów, grupy utworów czy problemów.

W centrum mojej czytelniczej i badawczej uwagi postawiłam pojedyncze utwory — czytane niespiesznie, ale kontekstowo — w zestawieniu z innymi tekstami literackimi i plastycznymi, eseistycznymi i krytycznoliterackimi, dzieła twórców z czasów Andersena lub współczesnych pisarzy. Ponieważ baśnie i opowieści baśniopisarza są utworami literackimi, trzeba je czytać — nie wystarczy samo opowiadanie na głos, liczy się bowiem w nich często jedno słowo lub zdanie. Być może Andersen, gdyby żył dziś, pisałby eseje, biorąc pod uwagę jego zainteresowania techniką, nauką czy filozofią.

Nie mam wątpliwości, że trzeba i warto zachęcać dorosłych czytelników do lektury tekstów Andersena, tych najbardziej znanych z dzieciństwa i tych mniej znanych. Niestety, w języku polskim do-

¹⁹ Zob. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/soeg_e.html (dostęp: 30.12.2012).

²⁰ Zob.: <http://www.surlalunefairytales.com/index.html> (dostęp: 30.12.2012) (komentarze do 47 baśni, w tym 11 Andersena), a przede wszystkim: *The annotated Hans Christian Andersen*. Edited with an Introduction and notes by M. TATAR. New York 2008.

stępna jest tylko niewielka część spuścizny genialnego Duńczyka. Wydanie zebranych dzieł Andersena, które przygotowano w Danii w latach 2003–2007, obejmuje aż osiemnaście tomów (wcześniej ukazało się dziesięć tomów dzienników), spośród których tylko trzy zawierają baśnie²¹. Szkoda, że nie można przeczytać na przykład relacji z tak licznych podróży Andersena po Europie²².

Lektura problemowa i kontekstowa, w której wykorzystuje się także najbardziej współczesne rozprawy (na przykład o melancholii lub przezroczystości), może prowadzić do interesujących spostrzeżeń na temat takich kwestii, jak fantazja (głównie animacja, personifikacja), narracja, obserwacje i przemyślenia natury psychologicznej, filozoficznej, socjologicznej, artystycznej, wątki autotematyczne, związki z romantyzmem, znajomość zagadnień teatralnych, humor, ironia, a także nawiązania do ówczesnych badań naukowych (na przykład opowieść *Dzwon* a teoria magnetyzmu, problemy światła i dźwięku, harmonii przyrody u duńskiego naukowca i filozofa Hansa Christiana Ørsted²³), wrażliwość na walory zmysłowe obserwowanych miejsc lub obiektów, plastyczność czy nawet filmowość opisów, teatralizacja przedstawianych sytuacji, zwrócenie przez pisarza szczególnej uwagi na to, co zobaczone (więc niedające się dotknąć), i to, co usłyszane. Andersen, podróżując, wciąż szukał odpowiednich słów i konstrukcji literackich, aby czytelnikowi czy słuchaczowi powiedzieć o sobie i o nim, o świecie i losie.

²¹ Zob. B. SOCHAŃSKA: *Andersen — nie tylko baśnie*. „Odra” 2007, nr 7–8, s. 70–76. Zob. też EADEM: *Między niebem a ziemią — Andersen nieznany*. „Polonistyka” 2008, nr 8, s. 7–14.

²² Kilka fragmentów przedrukowano w numerze „Odry” z 2007 roku. Zob. H.CH. ANDERSEN: *Obrazki z cieni*. „Odra” 2007, nr 7–8, s. 77–79. Dodajmy, że w przygotowaniu są dzienniki pisarza, tłumaczone przez B. Sochańską dla wydawnictwa Media Rodzina.

²³ Zob., co pisał o tym problemie John L. GREENWAY na stronie *Reason in imagination is beauty. Ørsted's acoustics and Andersens „The Bell”*. In: *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*. T. 10. Ed. W. DE GRUYTER. Berlin—New York 2003. http://books.google.com/books?id=sVYzwn2O-bQC&pg=PA262&lp g=PA262&dq=andersen's+imagination&source=bl&ots=IpnvOWe4Sb&sig=YoSFOstrHjcbGPkA_JJInhXTeCA&hl=en&ei=Tz8USsG_IsK2-AaOnfysDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7#PPA262,M1 (dostęp: 7.02.2013).

Rozprawa składa się z kilkunastu szkiców o tekstach Andersena i utworach, które stanowią do nich nawiązanie. Układ jest przemyślany, chociaż nie determinuje go jedno kryterium. Wynika on z kolejności badawczego czytania (najpierw tekst o *Królowej Śniegu i Cieniu*), chronologii (np. *Psyche* i *Lodowa Pani* z tego samego tomu) oraz podobieństwa problemów (np. groteska w *Małym Klausie i dużym Klausie* oraz *Pchle i profesorze*). Początkowe szkice przygotowują do fragmentu o Andersenowskich narracjach (*O narracji i kilku opowieściach Andersena*) w kilku opowieściach skupionych wokół najrozmaitszych tematów i problemów; końcowe szkice uzupełniają lekturę o kilka kolejnych tekstów, w tym o krótką powieść *Piotr Szczęściarz*.

O dwu baśniach — *Królowa Śniegu* i *Cień**

Baśń symboliczną *Królowa śniegu*, jedną z dwu opowieści zimowych (obok *Choinki*), napisał Andersen w ciągu kilku dni¹ — pisanie rozpoczął 5 grudnia w Hôtel du Nord, dokąd powrócił po kilkumiesięcznej podróży, na trasie której znalazły się: Weimar, zamek myśliwski Karola Aleksandra w Ettersburgu i inne miasta niemieckie, Fionia i kurort na wyspie Fohr (na którą przybył na zaproszenie króla Chrystiana i królowej Karoliny) oraz wyspa Als (gdzie był gościem księcia i księżniczki Augustenborg). Po pięciu dniach baśń była gotowa, a 21 grudnia 1844 roku ukazała się w druku. Andersen wyznał: „Moja najnowsza baśń, *Królowa Śniegu*, powstała z wielkiej potrzeby, tak uporczywie wracała mi do głowy, aż w końcu śmignęła przez papier jak w tańcu”². Krytyczka Naomi Lewis stwierdziła, iż tak krótki czas pisania wskazuje przede wszystkim na „poryw natchnienia”, a nie na „wypracowaną koncepcję”. Do tej opinii, zawartej w książce biograficznej Jackie Wullschläger, należałoby dodać wyjaśnienie Andersena z uwag do zbioru baśni: „Pierwszy rozdział *Królowej Śniegu* powstał w Maren niedaleko Drezna, reszta już w domu, w Danii”³.

* W rozdziale wykorzystano fragmenty pracy E. OGŁOZY: *O dwu baśniach („Królowa śniegu” i „Cień”)*. W: *Edukacja literacka wobec przemian cywilizacyjnych i kulturowych*. Red. M. SINICA, L. JAZOWNIK. Zielona Góra 2008.

¹ Informacje za J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005, s. 272–292.

² Ibidem, s. 283.

³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 375.

Podczas pobytu w Neapolu w 1846 roku pisarz źle znosił upały, w związku z czym spędzał czas w hotelowym pokoju i pisał autobiografię. Pod datą 9 czerwca zanotował w dzienniku: „wieczorem zacząłem pisać *Cień*”⁴. W uwagach do drugiego zbioru baśni wyjaśnił: „*Cień* został wykoncypowany w czasie letniego pobytu w Neapolu, ale napisany dopiero w Kopenhadze”⁵. Drukiem ta, wydawałoby się, „czarna baśń grozy” ukazała się w zbiorze baśni w kwietniu 1847 roku.

Obie baśnie znalazły się, oczywiście, w trzytomowym wydaniu *Baśni* Andersena w nowym przekładzie Bogusławy Sochańskiej, pierwszym z języka duńskiego⁶. Poznawanie *Królowej śniegu* i *Cienia* okazało się fascynującym doświadczeniem lekturowym, wzbogacającym dorosłych czytelników, skłaniającym do wyjaśnienia znaczenia wielu motywów w relacjach wewnątrztekstowych i w odniesieniu do rozmaitych kontekstów. Obie baśnie opalizują sensami, co pozwala na wieloaspektowy ogląd.

Przed wielu laty ukazały się bardzo interesujące artykuły o *Królowej Śniegu*. Zbigniew Paszta wskazał na zbieżność wielu motywów baśni Andersena i filmu *Obywatel Kane*, poczynawszy od podobieństwa imion, poprzez kontrast między skromnym domem i pałacem, antytezę uczuć i emocjonalnego chłodu, motywu sanek, ognia i róży, ingerencję obcych osób, zimową scenerię, a skończywszy na filmowych ujęciach pałacowych luster, zwielokrotniających i zniekształcających odbicie⁷.

Barbara Maria Płodzień w „Nowej Polszczyźnie” podzieliła się wieloletnimi przemyśleniami i doświadczeniami, własnymi i swoich uczniów — czwartoklasistów, z realizacji cyklu lekcji z kształcenia kulturowo-literackiego opartego na trzech tekstach kultury w pod-

⁴ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 319.

⁵ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 376.

⁶ Tom mieszczący 164 baśni zawiera ponadto: faksymilia wycinanek Andersen, szczegółowe objaśnienia (dotyczące pierwodruków i przekładów na język polski oraz objaśnienia rzeczowe i leksykalne), uwagi od tłumacza, rozprawy o baśniach i o twórczości plastycznej pisarza oraz jego obecności w polskiej kulturze, kalendarium życia Andersena, a także spisy ilustracji oraz indeks baśni.

⁷ Z. PASZTA: *Obywatele i królowie*. „Kino” 2000, nr 10, s. 46–47.

ręczniku *To lubię!*⁸ (końcowy fragment baśni Andersena, ilustracja Marcina Szancera i plakat teatralny Andrzeja Pągowskiego). Zwracają uwagę ich tytuły: *Obraz, który otwiera na słowo*; *Słowo, które otwiera na świat*⁹ oraz odkrywczy opis plakatu. Dyskusyjne wydają się natomiast niektóre sugestie interpretacyjne.

Z kolei w „Tygodniku Powszechnym” ukazał się tekst Stefana Chwina — *Kaj i nieczułe serce*¹⁰. Łącząc pamiętnikarską relację z dzieciństwa, w tym także z lektury, z eseistyczną narracją, prozaik przedstawił interpretację baśni z perspektywy dziecka skrzywdzonego przez dorosłych i niezrozumianego przez rówieśników oraz z perspektywy mężczyzny pasjonującego się jakąś dziedziną wiedzy i szukającego wolności w związku z kobietą.

Śnieg, kury i fraktale

Motyw śniegu pojawia się po raz pierwszy w opowieści babci: „na zewnątrz sypał śnieg. — To roją się białe pszczoły”¹¹, która odpowiadając na pytanie Kaja, dodaje, że mają one swoją królową, zobaczy ją Kaj któregoś wieczora za oknem swego pokoiku: „na zewnątrz spadło właśnie parę płatków śniegu i jeden z nich, ten największy, został na brzegu skrzynki i rósł, i rósł, aż w końcu zamienił się w kobietę ubraną w najdelikatniejszą białą gazę, jakby utkaną z miliona gwiazdzistych płatków. Była bardzo piękna i wytworna, ale cała z lodu, oślepiającego, iskrzącego się lodu. A jednak

⁸ B. DYDUCH, M. JĘDRYCHOWSKA, Z.A. KŁAKÓWNA: *To lubię! Podręcznik do języka polskiego dla klasy czwartej. Teksty i zadania: książka ucznia*. Kraków 1994, s. 122–124.

⁹ B.M. PŁODZIEN: *Obraz, który otwiera na słowo*. „Nowa Poliszczyna” 2006, nr 3, s. 18–24; EADEM: *Słowo, które otwiera na świat*. „Nowa Poliszczyna” 2006, nr 4, s. 10–17.

¹⁰ S. CHWIN: *Kaj i nieczułe serce*. „Tygodnik Powszechny” z 27 lutego 2007, s. 9.

¹¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 301.

była żywa, oczy lśniły jak dwie jasne gwiazdy, ale nie było w nich spokoju ani łagodności”¹².

Zmiany w zachowaniu Kaja objawiają się w jego zainteresowaniach i zabawach.

Zabawy Kaja były teraz inne niż przedtem, stały się takie naukowe: pewnej zimowej nocy, kiedy prószył śnieg, przyniósł z domu duże szkło powiększające i przytrzymał róg swojego granatowego płaszczyka, żeby napadał na niego śnieg.

— Popatrz przez szkło, Gerdo — powiedział. Każdy płatek śniegu był mocno powiększony i wyglądał jak wspaniały kwiat lub dziesięcioramienna gwiazda; ładny to był widok.

— Widzisz, jakie to doskonałe? — mówił Kaj. — Dużo ciekawsze niż prawdziwe kwiaty. Te są idealne, niczego im nie brakuje, jeśli tylko nie zaczynają topnieć¹³.

Zachwyt chłopca różnorodnymi, na chwilę zamrożonymi kształtami płatków śniegu można by współcześnie wyjaśnić, odwołując się do naukowych opisów form fraktalnych. W płatkach śniegu (podobnie jak w wielu innych elementach materii ożywionej i nieożywionej, takich jak np. chmury, łańcuch górski, linia brzegowa) zaobserwować można niejednorodność, nieregularność, złożoność i samopodobieństwo, które polega na tym, iż „każdy mniejszy element struktury jest podobny do większego”¹⁴. W 1904 roku matematyk Helge von Koch wykreślił krzywą, a następnie figurę złożoną z trzech odpowiednio odwróconych krzywych, nazywaną płatkem śniegu¹⁵.

Motyw zachwycającego fenomenu przyrody powraca w dwu sytuacjach baśniowych. Kajowi pędzącemu w saniach Królowej Śniegu wydaje się, że płatki ogromnieją, przypominając wielkie białe kury, a kiedy Gerda staje przed pałacem, płatki śniegu przekształcają się w fantastyczne zwierzęta, tworząc królewską armię — „Gerda pa-

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 303.

¹⁴ E. DOBIERZEWSKA-MOZRZYMAS: *Fraktale a ewolucja*. W: *O nauce i sztuce*. Red. J. MOZRZYMAS. Wrocław 2004, s. 194.

¹⁵ Zob. np. *O nauce i sztuce...*, s. 175.

miętała, jakie były wielkie i doskonałe, gdy oglądała je przez szkło powiększające. Ale tutaj wyglądały jakoś inaczej, były ogromne, przerażające, były żywe i stanowiły forpocztę królowej”¹⁶.

Zjawisko fizyczne, które może być przedmiotem obserwacji naukowej, wprowadzone więc zostaje do fantastycznego świata baśni. Dodajmy, iż przyjacielem Andersena i admiratorem jego baśniopisarstwa był duński fizyk i filozof przyrody, odkrywca elektromagnetyzmu, Hans Christian Ørsted. W liście pisarza z 1835 znalazły się takie słowa: „Ørsted mówi, że o ile »Improwizator« uczynił mnie sławnym, o tyle baśnie uczynią mnie nieśmiertelnym, bo to najlepsze, co kiedykolwiek napisałem, ale ja tak nie myślę”¹⁷.

Aleksytymia i łzy

W środku pustej, nieskończonej śnieżnej komnaty było zamarzniete jezioro. Popękało na tysiące kawałków, a każdy był dokładnie taki sam jak pozostałe. Było to prawdziwe arcydzieło. Na środku tego jeziora siadywała Królowa Śniegu, jeśli była w domu; mawiała wtedy, że siedzi na lustrze rozumu i że rozum to najlepsze, co istnieje na tym świecie. Mały Kaj był całkiem siny z zimna, prawie czarny, ale nie zauważał tego, bo scałowała z niego gęsią skórę, a jego serce było na dobrą sprawę jak kawałek lodu. Chodził i zbierał płaskie, ostre kawałki lodu, z których na przeróżne sposoby próbował coś ułożyć, podobnie jak my kawałki drewna układamy w figury, co nazywa się chińską grą. Kaj też tworzył te układanki, najprzedziwniejsze, była to gra rozumowa, taka lodowa łamigłówka; w jego oczach figury były czymś nadzwyczajnym i najwyższej wagi — to przez ten okruszek szkła, który mu utkwiał w oku. Jego figury tworzyły słowa, ale nigdy nie udało mu się ułożyć tego, o które mu właśnie chodziło: słowa „wieczność”, a Królowa Śniegu powiedziała: — Jeśli ułożysz mi to słowo, to będziesz panem samego siebie, podaruję ci cały świat i parę nowych łyżew.

¹⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850..., s. 321.

¹⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 444 (przypis).

[...] Kaj siedział całkiem sam w tej wielkiej na wiele mil, pustej lodowej komnacie i patrzył na kawałki lodu, i myślał, i myślał, aż w nim trzeszczało; siedział spokojny i całkiem nieruchomy, można było sądzić, że zamarzł na śmierć. [...] Ale on siedział spokojny, nieruchomy i zimny¹⁸.

W jednej z internetowych galerii znajduje się zdjęcie Jana Bylika, które przedstawia szklane figury szachowe, przezroczyste na pierwszym planie, i matowe — na drugim. Internauta opatrzył fotografię takim komentarzem: „Jak w lodowym królestwie. Chyba Gerda i Kaj ożywiliby to. Pięknie”¹⁹.

Termin „aleksytymia” pojawił się niedawno w psychologii. Oznacza syndrom zjawisk psychicznych, takich jak „konkretny, operacyjny styl myślenia, zaburzenia w posługiwaniu się wyobraźnią, trudności w odróżnianiu uczuć i doznań somatycznych oraz trudności w komunikowaniu uczuć”²⁰. Tomasz Maruszewski i Elżbieta Ścigała opisują aleksytymię, używając metafory z dziedziny klimatologii: „Ale jest też tak, że życie emocjonalne człowieka to »biała zima«. Jest ono zadziwiająco stałe, cechuje je duży chłód, »komputerowa racjonalność« i uporządkowanie, brak zewnętrznych objawów emocji, pochłonięcie sprawami bieżącymi, niekiedy bardzo szczegółowymi, bez potrzeby głębokiej refleksji nad sensem tego, co się robi”²¹.

W ostatniej, siódmej opowieści łyzy Gerdy ożywiły lodowate serce Kaja i „wypłukały odłamek lustra”, a podczas płaczu Kaja „okruszek lustra wypłynął mu z oka”. Obserwujemy „Skamienienie i zamrożenie zestawione z żarem uczuć, z czułością i drzeniem”²². Stało się tak, jak w *Kopciuszku* i innych baśniach, o czym pisała np. Jadwiga Wais: „Żal nie rodzi łez, to łyzy rozpuszczają »skamieniały« żal i możemy wreszcie rozpocząć »nowe« życie. Każdy z nas

¹⁸ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 322—323.

¹⁹ http://www.fotosite.cz/souteze/fow_view.php?code=4871 (dostęp: 16.07.2012).

²⁰ T. MARUSZEWSKI, E. ŚCIGAŁA: *Emocje — aleksytymia — poznanie*. Poznań 1998, s. 12.

²¹ Ibidem, s. 8.

²² Określenia M. MIKOŁAJCZAK w odniesieniu do poezji Z. Herberta zob. w: „Zimowy ogród” Zbigniewa Herberta na tle tradycji literackiej. W: D. AMBORSKA-GŁOWACKA, R.M. JABŁOŃSKI: *Wymiary szkolnej edukacji polonistycznej*. Zielona Góra 2005, s. 188.

doświadcza takiego wzbierania łez, gdy jesteśmy gotowi rozpuścić dręczący żal — za nieudanym dzieciństwem, za straconą miłością, za tym, że to my sprawiamy ból naszym dzieciom, za utraconymi marzeniami. Łzy pojawiają się pod wpływem jakiegoś przypadkowego zdania, dalekiego, niejasnego wspomnienia, melodii — nie potrafimy wyjaśnić, co się z nami dzieje. Zwykle łzy wzbierają na chwilę przed rozwiązaniem dręczących nas niepokojów, na chwilę przed uwolnieniem się od żalu, gdy nieświadomość wyłania się i jednoczy ze świadomością. Do tej pory nieświadomość pracowała długo w ukryciu, w wodach przejrzystych i mętnych, teraz zjawia się w nowej postaci — z głębi naszej duszy”²³.

Tylko że Gerda nie była taka, jak inne bohaterki baśniowe. Ona nie zmieniała się w czasie wędrówki, bowiem „jej moc żyje w jej sercu, dlatego że jest dobrym, niewinnym dzieckiem”²⁴ (z wypowiedzi Finki do renifera). Można by użyć kolejnego terminu psychologicznego, wykazując w bohaterce Andersena przejawy inteligencji emocjonalnej.

Przyjaźń, miłość, fascynacja

Dorośli czytelnicy, na przykład studenci, którzy pamiętają baśń Andersena z dziecięcej lektury, ewentualnie ze szkoły, mówią, że jest to baśń o rodzeństwie, przyjaźni, złej królowej i zaczarowanym lustrze, pokazującym świat na opak. Wydaje się, że taki odbiór, potoczny i uproszczony, wynika z nieznamości pełnej wersji tekstu; pod wpływem ponownego odczytania ulega on znacznym zmianom.

W Internecie znaleźć możemy fragment bloga²⁵, którego autor zinterpretował baśń Andersena jako historię trójkąta miłosnego,

²³ J. WATS: *Ścieżki baśni. Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*. Warszawa 2006, s. 138.

²⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850..., s. 323.

²⁵ http://slawek34.blog.onet.pl/1,AR3_2005-01_2005-01-01_2005-01-3... (dostęp: 16.07.2012).

z czym raczej nie można się zgodzić, gdyż Kaj i Gerda są dziećmi, dopiero na końcu opowieści uświadamiają sobie, że dorośli. Królowa i Gerda nie rywalizują ze sobą — gdyby tak było, łyzy Gerdy mogłyby nic nie zmienić. Na innej stronie internetowej natykamy się na zdjęcie dziewczyny stojącej na parapecie przed zamkniętym oknem i patrzącej na zimowy ogród, internautka opatrzyła zdjęcie następującym komentarzem: „Gerda dorosła, a Kaj nie wraca”²⁶.

Włodzimierz Nurkowski zakończył reżyserowany przez siebie spektakl *Królowa Śniegu* w krakowskim Teatrze Ludowym (listopad 2004) *Hymnem do miłości* św. Pawła. W wywiadzie mówił, że w tej baśni nad baśniami, którą budują trzy podstawowe motywy: drogi²⁷, dojrzewania i miłości, Kaj ma zrozumieć znaczenie słów wieczność i miłość: „Człowiek bowiem stać się może częstką wieczności, odwiecznej harmonii świata jedynie poprzez miłość”²⁸.

Odpowiadając na pytanie zamieszczone w „Tygodniku Powszechnym”, który badał oblicza miłości, Anna Sobolewska pisała, że w czasie wielokrotnego czytania i słuchania z córką *Królowej Śniegu* zastanawiała się, „czym jest miłość w tej magicznej opowieści”²⁹. W nawiązaniu do baśni Sobolewska wskazała na takie atrybuty miłości, jak jej kosmiczna siła („W przeżyciach Gerdy bierze udział cały świat przyrody — ziemia, rzeka i krzak róży. Sojusznikiem miłości jest cały kosmos — ludzie i zwierzęta”), moc ocalająca i zbawcza, wyrzeczenie i ogołocenie („Symbolem wyrzeczenia jest sceneria lodowej pustyni, która oznacza nie tylko zło i bezduszość, ale także wskazuje na samotność i pustkę, niezbędne do tego, by odnaleźć siebie w miłości do drugiego. Lodowa kraina staje się pustelnią”), dojrzałość, poszukiwanie („Miłość jest więc poszukiwaniem, podróżą inicjacyjną, połączoną z ryzykiem cierpienia i śmierci”), wolność,

²⁶ <http://onephoto.net/info.php3?id==277516> (dostęp: 16.07.2012).

²⁷ Por. J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 285. („»Królowa Śniegu« to klasyczna opowieść o poszukiwaniu, o niebezpiecznej wędrówce przez rozmaite pory roku i niezwykle pejzaże”).

²⁸ <http://www.teatry.art.pl/rozmowy/roztopicw.htm> (dostęp: 16.07.2012).

²⁹ Zob. <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/13-14/oblicza.html> (dostęp: 16.07.2012).

absolutne poznanie (słowo „wieczność”, a nie na przykład, jak dziwiła się mała słuchaczka, „kocham cię, Gerdo”)³⁰.

Stefan Chwin tak widzi relacje między trojgiem bohaterów: „Po jednej stronie kobiece łyzy, po drugiej podejrzana męska algebra nieczułego, narcystycznego ducha pochłoniętego lodowatą ideą doskonałości, na dodatek skojarzona z mrozącym wszystko pocałunkiem Aspazji”³¹. O każdym z bohaterów pisze także w oddzielnych fragmentach artykułu, odnosząc zachowania postaci do współczesnych nastolatków lub ludzi dojrzałych oraz zastanawiając się nad przesłaniem baśni. Gerda tak bardzo kocha Kaja, bo on jest dla niej niedobry, a bohater artykułu jako chłopiec dostrzega, że jego koleżanki zwracają uwagę na „chłopaków zimnych, bezczelnych i twardych”. Chwin zastanawia się, czy „gdyby on nie był dla niej taki nieczuły, a nawet lodowaty, gdyby on od niej tak na koniec świata nie uciekał, to ona by go kochała dużo mniej”. Sugeruje, że „jeśli mężczyzna jest lodowaty, że jeśli nie ma serca, to właśnie zyskuje nad kobietą dziwną władzę. Ona chce mu od razu matkować, bo on taki »biedny«, chory, potrzebujący pomocy, zbłąkany, zły i nieszczęśliwy, więc ona musi go swoim gorącym sercem rozgrzać i »uleczyć«”. Na szczęśliwe zakończenie baśni badacz patrzy przez pryzmat tragedii dziecka, które wie, że jego rodzice „nigdy nie będą szli ulicą tak jak trzymający się za ręce Kaj i Gerda, że na tym świecie nigdy nie będą mieli żadnego innego życia niż to, na które zostali nie wiadomo dlaczego skazani”, a ono nigdy nie będzie umiało „im pomóc w ich cierpieniu”³².

Rozważając obecność wątków miłosnych w baśni Andersena, trzeba by także uwzględnić przedstawione z serdecznością i humorem narzeczeństwo, małżeństwo i żalobę wrony pałacowej i leśnej oraz smutne opowieści kwiatów, jak na przykład historię pomarańczowej lilii o Hindusce, skazanej na spalenie na stosie ze zmarłym mężem, która jednak „myśli o żywym mężczyźnie, który stoi obok, którego oczy płoną goręcej niż ogień; żar jego oczu sięga jej serca bardziej niż płomień, które za chwilę na popiół spala jej

³⁰ Ibidem.

³¹ S. CHWIN: *Kaj i nieczułe serce...*

³² Ibidem.

ciało. Czy żar serca może zginąć na ognistym stosie?”³³, lub baśń-marzenie opowiedzianą przez powój: „Nad wąską górską drogą przycupnął stary rycerski zamek; gęstwina wiecznej zieleni porasta jego czerwone mury, liść przy liściu, dokoła altany. Stoi tam śliczna dziewczyna, przechyla się nad poręczą i patrzy w dół na drogę. Żadna róża nie zwiesza się z gałęzi piękniej niż ona, żaden kwiat jabłoni zerwany z drzewa przez wiatr nie płynie wdzięczniej niż ona; jak szeleści ta piękna jedwabna suknia! Czy on już nie przyjdzie?”³⁴.

Zwierciadło, jego okruchy i jezioro

Pewnego dnia [Zły — E.O.] był w świetnym humorze, ponieważ zrobił lustro, które miało tę cechę, że gdy odbijało się w nim to, co dobre i piękne, to niemal w nim nikło, a to, co brzydkie i do niczego, odbijało się wyraźnie i było jeszcze okropniejsze. Najpiękniejsze krajobrazy wyglądały w nim jak ugotowany szpinak, najlepsi ludzie stawali się wstrętni, albo też stali na głowie, tułów gdzieś znikał, a twarze mieli tak wykrzywione, że trudno było ich poznać, a jeśli był na nich choć jeden pieg, to można było być pewnym, że rozleje się na brodę i na nos. [...] Wszyscy, którzy chodzili do jego [Złego — E.O.] szkoły, a prowadził szkołę trolli, opowiadali na prawo i lewo, że stał się cud; uważali, że dopiero teraz można zobaczyć, jak naprawdę wygląda świat i jacy są ludzie. [...] niektóre okruchy były mniejsze od ziarenek piasku i fruwały po całym wielkim świecie, a gdy komuś jakiś wpadł do oka, to już tam zostawał, i odtąd ludzie widzieli wszystko złe lub dostrzegali tylko to, co w jakiejś sprawie było niegodziwe. [...] Niektórym odłamki utkwily w samym sercu i wtedy robiło się strasznie, bo takie serce było odtąd jak kawałek lodu [...].

[...] to koszarne lustro, które sprawiało, że wszystko, co wielkie i dobre, stawało się w nim małe i ohydne, a co niegodziwe

³³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 308.

³⁴ Ibidem, s. 309.

i złe, nabierało mocniejszego wyrazu, i każda wada natychmiast była widoczna³⁵.

Lustro, o którym pisze Andersen, pokazuje obraz nie tyle odwrócony, ile zniekształcony, wyolbrzymiając to, co złe w ludziach i otaczającej ich rzeczywistości. Zmienia więc sposób postrzegania i zachowania, na przykład u Kaja. Staje się on nieznosnym i niesympatycznym chłopcem, chociaż jego zachowanie wobec babci, Gerdy czy sąsiadów można by wytłumaczyć po prostu dorastaniem. Chwin nie ma wątpliwości, że „Kaj zachowywał się paskudnie. Kiedy mu wpadło do oka diabelskie szkło, od razu — ku rozpaczy Gerdy — pozrywał piękne róże, które hodował w drewnianej skrzynce na parapecie. Powiedział, że »róże toczy robak« i że są krzywe”. Zastanawia się jednak, czy tak właśnie nie jest z różami: „Odkrycie paroletniego chłopca, że róże toczy robak, nie wydaje mi się jednak tak zupełnie pozbawione głębi. Dziwnie przypomina sławną pieśń z »Marii« Antoniego Malczewskiego, w której, niestety, mówi się mniej więcej to samo”³⁶.

Joanna Papuzińska³⁷, przeciwstawiając mitowi niewinnego, prawdomównego lub cierpiącego dziecka (*Dziewczynka z zapalkami*; *Nowe szaty cesarza*) współczesne mity dziecka demonicznego lub dziecka-agresora (*Władca much*; *Kukurydżiane dzieci*), przywołuje w tym kontekście *Królową Śniegu* stanowiącą według niej: „dziecięcą alegorię dorosłej, heteroseksualnej miłości”³⁸. Baśń Andersena tworzy, jej zdaniem, nie tylko mit Gerdy („tego nadzwyczajnego dziecka, obdarzonego gorącym, kochającym sercem, stworzonego jakby po to, aby »zasypywać źródło zła«, zdolnego do najwyższych poświęceń i wyrzeczeń, promieniującego miłością tak potężną, że zdolne jest ono pokonać wszystkie przeszkody”³⁹), lecz także mit „Kajów-

³⁵ Ibidem, s. 299–300, 302.

³⁶ S. CHWIN: *Kaj i nieczule serce...*

³⁷ J. PAPUZIŃSKA: *Stare i nowe mity dzieciństwa — od Gerdy i Kaja do „Kukurydżianych dzieci”*. W: *Andersen — baśń wobec świata. Materiały z sesji literackiej*. Gdańsk, 21–22 kwietnia 1995 roku. Gdańsk 1997, s. 40–45.

³⁸ Ibidem, s. 43.

³⁹ Ibidem, s. 42.

-Kainów”, których „wizja świata wypełniona jest obrzydzeniem i rozpaczą, od których uciec można tylko w świat agresji lub lodowatego autyzmu”⁴⁰. W zakończeniu artykułu czytamy: „wszystkim tym »dzieciom mroku« patronuje postać Kaja [...], są one skazane na straszliwą samotność, przed którą szukają ucieczki w abstrakcyjnych spekulacjach myślowych [...], nie umieją one dostrzegać piękna świata, widzą tylko jego brzydotę, a ich zdrętwiałe serca naznaczone są cierpieniem. Toteż zawsze, nawet wbrew autorom, wierzymy, że zło, które zawładnęło ich naturą, przyszło do nich z zewnątrz, wraz z okrucami diabelskiego zwierciadła”⁴¹. Kategoryczne stwierdzenia Papuzińskiej na temat Kaja-Kaina kłócą się, moim zdaniem, z baśniowym portretem chłopca, być może szukającego idealnego piękna i mądrości w świecie skażonym złem. Idealnie piękna wydaje mu się Królowa Śniegu, a arcydzielne — płatki śniegu i kryształki lodu. „W środku pustej, nieskończonej śnieżnej komnaty było zamrożone jezioro. Popękało na tysiące kawałków, a każdy był dokładnie taki sam jak pozostałe. Było to prawdziwe arcydzieło. Na środku tego jeziora siadywała Królowa Śniegu, jeśli była w domu; mawiała wtedy, że siedzi na lustrze rozumu i że rozum to najlepsze, co istnieje na tym świecie”⁴².

Warto zwrócić uwagę na równoległość i podobieństwo między motywem lustra, rozproszonego w świecie, i popękanej tafli lodu. Łączy je odbicie piękna i brzydoty, dobra i zła. Pod hasłem „lód” odnotowano w jednym ze słowników symboli między innymi takie znaczenie: „Wszystko to, co znajduje się nad lodem zalicza się do sfery męskiej (Jang), znajdująca się poniżej woda stanowi sferę żeńską (jin). Pęknięty lód symbolizuje rozkosze małżeńskie wieku podeszłego”⁴³. W tym kontekście rysuje się wyraźny związek między motywami lodu, śniegu i łez (żywiół wody; bohaterowie, ich relacje i uczucia; upływ czasu — jak w wierszu Friedricha Hölderlina: „Lu-

⁴⁰ Ibidem, s. 44.

⁴¹ Ibidem, s. 45.

⁴² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 322.

⁴³ H. BIEDERMANN: *Leksykon symboli*. Tłum. J. RUBINOWICZ. Warszawa 2003, s. 199.

dzie giną w cierpieniu,// spadając w zaślepieniu// z jednej godziny w drugą,// jak krople wody, ciskane// z rafy na rafę⁴⁴).

Czy zakończenie baśni jest optymistyczne? Z oka i serca Kaja zniknęły okruchy lustra, ale odpowiedź na pytanie, dokąd dzieci doszły⁴⁵, opuszczając lodowy pałac, nie jest oczywista. Czy na pewno wróciły do rodzinnego miasta? Baśń przekazuje treści ewangeliczne, więc może Kaj i Gerda odnaleźli radość w świecie pozaziemskim — kryształki lodu ułożyły się w słowo „wieczność”; ponownie rozbrzmiewa psalm; babcia żyje i czyta fragment Biblii („Jeśli się nie odmienicie i nie staniecie jak dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego”⁴⁶); jest upalne lato; a przecież w świecie ludzkim wciąż krążą drobinki rozbitego lustra, a Królowa Śniegu nadal działa...

Królowa Śniegu

Na plakacie Andrzeja Pągowskiego, który znalazł się w podręczniku *To lubię!*⁴⁷, widać oczy Królowej Śniegu. Dla Barbary Dyduch, a zwłaszcza dla Barbary Marii Płodzień, są to oczy złowrogie, zwierzęce, drapieżne, „ujmujące w kleszcze bezbronną głowę chłopca”⁴⁸. Podobny w klimacie jest rysunek Benta A. Holma — nad twarzami dzieci, rudowłosej Gerdy i niebieskiego (jakby z lodu) Kaja, góruje piękna twarz Królowej Śniegu, a jej dłoń z długimi, spiczastymi paznokciami spoczywa na ramieniu chłopca. Trzy osoby dramatu

⁴⁴ Cyt. za: J. MOLTSMANN: *Wieczność. „Jednota”* 1969, nr 1. http://www.jednota.pl/index.php?option=com_content&task=view&... (dostęp: 21.03.2014).

⁴⁵ Zob. komentarz metodyczny Barbary Dyduch w: B. DYDUCH [i in.]: *To lubię! Podręcznik do języka polskiego dla klasy czwartej. Książka nauczyciela*. Warszawa—Kra-ków 1994, s. 215—217.

⁴⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862—1873..., s. 325.

⁴⁷ B. DYDUCH, M. JĘDRYCHOWSKA, Z.A. KŁAKÓWNA: *To lubię! Podręcznik do języka polskiego...*, s. 122.

⁴⁸ B.M. PŁODZIEN: *Obraz, który otwiera na słowo...*, s. 20—21.

umieszczone są w owalu trzymanego przez trolli lustra, którego rama jest jakby zrośnięta z koroną i twarzą Królowej⁴⁹.

Uznanie Królowej Śniegu za symbol zła nie jest ani jedyną, ani najtrafniejszą interpretacją tej fantastycznej postaci. Oto kilka przykładów odmiennych interpretacji.

Na plenerze ilustratorów w Krasnobrodzie powstały między innymi dwa obrazy Zuzanny Orlińskiej. Jeden przedstawia scenę w pałacowej sypialni, kiedy Gerda zobaczyła postaci ze snów księcia⁵⁰. Drugi obraz stanowi ilustrację do opowieści szóstej; Gerda z pomocnikiem reniferem zbliża się do rozświetlonej zorzą polarną krainy wiecznego lodu i śniegu, nad którą władzę sprawuje Królowa Śniegu. W strefę cienia rzucanego przez profil władczyni lodu wkraczają dziewczyna i zwierzę⁵¹.

Chwin twierdzi, że „Królowa Śniegu to u Andersena symbol kobiecości, która nie wymaga od mężczyzny ciepłych uczuć, co większość mężczyzn przyjmuje z ulgą. Jest ona czystym seksualnym pięknem bez uczuciowych zobowiązań. [...] Uśmiech Królowej Śniegu jest martwy. Ta malarka polarnych nocy, autorka doskonałej struktury kryształu, gwiazdzista władczyni zimna i światła, która cieniutkim pędzelkiem do rzes rysuje na szybach okiennych lodowate kwiaty, symbolizuje artystyczny talent, to znaczy zmysł formy całkowicie oczyszczony z litości dla tych, którzy takiego zmysłu nie mają. Właśnie dlatego przyciągnęła ku sobie Kaja”⁵².

Hasło w angielskojęzycznej wersji Wikipedii zawiera następującą interpretację — Królowa Śniegu jest symbolem zimnego intelektu alizmu i krytycyzmu, który poszukuje wszelkich skaz w naturze i sztuce, tak że nie pozwala już dostrzegać piękna⁵³.

⁴⁹ Zob. <http://elfwood.lysator.liu.se/art/a/r/arne/snowqueen.jpg.html> (dostęp: 16.07.2012).

⁵⁰ Hans Christian Andersen. *Baśnie. XXI Plener Ilustratorów — Krasnobród 2005*. Wydawca: Biuro Wystaw Artystycznych — Galeria Zamojska. Zamość 2005, s. 27.

⁵¹ http://www.kiedybylammala.art.pl/galeria3_files/page14-1005-full.html (dostęp: 16.07.2012).

⁵² S. CHWIN: *Kaj i nieczute serce...*

⁵³ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Snow_Queen (dostęp: 16.07.2012).

Marcin Wierchowski, reżyser spektaklu *Królowa Śniegu* („dla dorosłych dzieckiem podszytych”⁵⁴) w szczecińskim Teatrze Współczesnym (premiera 17 lutego 2007), w którym Kaj i Gerda są ludźmi dorosłymi, a Królową Śniegu gra mężczyzna z ogoloną głową w długiej szacie o kroju liturgicznym, tak wyjaśnia swój — dodajmy: ryzykowny i niezbyt uzasadniony — pomysł obsadzenia aktora w roli tytułowej bohaterki: „Kaj nie traktuje Królowej jako kobiety. [...] To jest postać bez płci. Nie chodzi tu o stronę seksualności, jakkolwiek. Nie ma to też nic wspólnego z żadną pedofilią, z żadną *femme fatale*. Nie chodzi o to, że ktoś »piękny mnie porwał«, tylko »ktoś fascynujący pociągnął mnie za sobą«. W naszym spektaklu Królowa Śniegu jest również postacią nieszczęśliwą. Nieszczęśliwą, a nie złą”⁵⁵. Wypowiedzi o spektaklu otwierają jeszcze jeden wątek lektury baśni Andersena, a mianowicie jej związki z mitami. Dla Wierchowskiego jest to odwrócony mit o Orfeuszu i Eurydyce, a także rewers Medei. Można by również wskazać na mit o Demeter i Korze oraz na mity o Prometeuszu i Odyseuszu.

Być może nie ma bezpośredniego związku między pierwszym fragmentem o zwierciadle a tytułową bohaterką; o niej toczy się inna opowieść, w której jest miejsce na opisy scenerii północnej części Europy, Spitsbergenu, oraz takich zjawisk fizycznych, jak mróz, śnieg i lód. „Tam [w Laponii — E.O.] jest śnieg i lód, jest cudownie! — powiedział renifer. — Można biegać po wielkich, iskrzących się dolinach, Królowa Śniegu ma tam swój letni namiot, ale jej zamek jest niedaleko bieguna północnego, na wyspie, która nazywa się Spitsbergen”⁵⁶. Królowej Śniegu i jej związkom z innymi bohaterami można przypisywać różnorodne znaczenia, ale niekoniecznie musi być uznawana za uosobienie zła. To ona wskazała Kajowi słowo, które miał ułożyć, czyli „wieczność”. Traktując go jak dziecko, obie-

⁵⁴ Określenie użyte przez Ewę Podgajną w tytule artykułu (*„Królowa Śniegu” w Teatrze Współczesnym dla dorosłych dzieckiem podszytych?*) dla „Gazety Wyborczej” (z 11 lutego 2007).

⁵⁵ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/35025,druk.html> (dostęp: 16.07.2012); <http://www.e-teatr.pl/artykuly/34958,druk.html> (dostęp: 16.07.2012); <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/35078,druk.html> (dostęp: 16.07.2012).

⁵⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 318.

cała mu w zamian za rozwiązanie zagadki parę łyżew, ale mówiła także o wolności i całym świecie, czego Kaj nie rozumiał w pełni („I Królowa Śniegu poleciała, a Kaj siedział całkiem sam w tej wielkiej na wiele mil, pustej lodowej komnacie i patrzył na kawałki lodu, i myślał, i myślał, aż w nim trzeszczało; siedział spokojny i całkiem nieruchomy, można było sądzić, że zamarzł na śmierć”⁵⁷). Nie tyle więc kusiła Kaja, ile zwracała mu uwagę na sprawy duchowe. Zarówno w wizerunku Królowej, jak i w innych elementach świata przedstawionego dostrzegamy wieloznaczność a jednocześnie połączenie przeciwstawnych cech i wartości, jak na przykład konkret i duchowość, rozum i emocje, dobro i zło, egzystencja i wiara, życie i śmierć, realność, wyobraźnia i poezja⁵⁸.

W kontekście biograficznym wyjaśnienie motywu królowej nabiera dodatkowego znaczenia. Jackie Wullschläger przytacza fragment dziennika Andersena, w którym baśniopisarz wspomina dzieciństwo: „kiedy to jego ojciec narysował na zamarzniętej szybie sylwetkę kobiety z rozpostartymi ramionami, mówiąc: »Pewnie przyszła mnie zabrać«, po śmierci ojca świerszcz cykał w izbie, a matka powiedziała do niego: »On nie żyje. Niepotrzebnie go przywołujesz. Zabrała go Lodowa Pani«”⁵⁹.

Metafizyka

Ze świata przedstawionego baśni wybrałam kilka motywów i wątków, pomijając na przykład plastyczne opisy kilku domów, połączenie fantastyki, humoru i ironii, konstrukcje opowieści w opowieści i teatru w opowieści (dialogi, wyraziste opisy przestrzeni otwartej i wewnątrz domów). Zmierzając do uogólnienia, przywołam

⁵⁷ Ibidem, s. 323.

⁵⁸ *Królowej Śniegu* poświęcona jest także książka Wolfganga LEDERERA: *The Kiss of the Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man's Redemption by Woman*. Berkeley—Los Angeles—London 1986.

⁵⁹ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 284.

miniesej Leszka Kołakowskiego. W moim odczuciu i genialny baśniopisarz, i znakomity filozof współczesny opisywali w różny sposób tę samą strukturę i głębię ludzkiego świata.

Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie. Na czterech węglach wspiera się ten dom, w którym, patetycznie mówiąc, duch ludzki mieszka. A te cztery są: Rozum, Bóg, Miłość, Śmierć. Sklepieniem zaś domu jest Czas, rzeczywistość najpospolitsza i najbardziej tajemnicza. Od urodzenia czas wydaje się nam realnością najzwyczajszą i najbardziej oswojoną. (Coś było i być przestało. Coś było takie, a jest inne. Coś się stało wczoraj albo przed minutą i już nigdy, nigdy nie może wrócić). Jest zatem czas rzeczywistością najzwyczajszą, ale też najbardziej przerażającą. Cztery byty wspomniane są sposobami naszymi uporania się z tym przerażeniem.

Rozum ma nam służyć do tego, by wykrywać prawdy wieczne, odporne na czas. Bóg albo absolut jest tym bytem, który nie zna przeszłości ani przyszłości, lecz wszystko zawiera w swoim „wiecznym teraz”. Miłość, w intensywnym przeżyciu, także wyzbywając się przeszłości i przyszłości, jest teraźniejszością skoncentrowaną i wyłączoną. Śmierć jest końcem tej czasowości, w której byliśmy zanurzeni w życiu naszym, i być może, jak się domyślamy, wejściem w inną czasowość, o której nic nie wiemy (prawie nic). Wszystkie zatem wsporniki naszej myśli są narzędziami, za pomocą których uwalniamy się od przerażającej rzeczywistości czasu, wszystkie zdają się temu służyć, by czas prawdziwie oswoić⁶⁰.

Leszek Kołakowski wymienił cztery filary domu, w którym „duch ludzki mieszka”: Rozum, Bóg, Miłość i Śmierć. W opowieści Andersena zawarte są słowa psalmu, trzykrotnie powtórzone (parafraza psalmu duńskiego poety z XVIII wieku Hansa Adolpha Brorsona): „Gdzie rosną róże, gdzie dolina, // Tam do nas mówi Boża Dziecina”, oraz modlitwa *Ojcze Nasz*, zapomniana przez Kaja, a pomagająca Gerdzie wejść do lodowego pałacu, fragment Ewangelii według św. Mateusza (Bóg z eseju?). Są obserwacje płatków śniegu

⁶⁰ L. KOŁAKOWSKI: *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie*. „Tygodnik Powszechny” z 24 października 2004, s. 16.

i lodowe łamigłówki (Rozum?). Jest Gerda, jej uczucia i długa wędrówka w poszukiwaniu ukochanego przyjaciela z lat dziecińczych, jej łyzy, które ocalają Kaja (Miłość?). Jest Królowa Śniegu, która omal nie zabiła Kaja (Śmierć?). Są, wreszcie, zmieniające się pory roku i słowo „wieczność” (czyli „czas” z eseju).

Na gruncie psychologii kultury powstał schemat, który opisuje zależności między naturą (instynkty), psychologią (archetypy) i kulturą (symbole). Te trzy sfery rozciągają się między „wymiarą zbiorowej tradycji i uniwersalnym wymiarem transcendencji”⁶¹. Takie składniki i zależności można odnaleźć i w baśni, i w eseju. Tylko że w baśni wszystkie treści emocjonalne, duchowe i filozoficzne nie są wyrażone wprost i przekazane w logiczny, uporządkowany sposób, ale kryją się w baśniowych, symbolicznych obrazach i fabule⁶².

Róża w wierszu Williama Blake’a

O wierszu Blake’a pisał między innymi Derek Attridge, zwracając uwagę na wieloznaczne skojarzenia, jakie wywołują poszczególne słowa, a także na znaczenie apostrofy oraz rolę budowy stroficznej. Przytaczam liryk Blake’a w oryginale i tłumaczeniu.

Sick rose

O rose, thou art. Sick.
The invisible worn,
That flies in the night
In the howling storm,

⁶¹ Z.W. DUDEK, A. PANKALLA: *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*. Warszawa 2005, s. 185.

⁶² Na przykład Hieronim CHOJNACKI uznaje Andersena za genialnego myślicie-la-intuicjonistę i uważa, że w baśniach należy zanalizować przede wszystkim „tok obrazowo-wydarzeniowy i odpowiadający mu przewód myślowy” (*Poeta zadziwiających sprzeczności*. W: *Andersen — baśń wobec świata...*, s. 55).

Has found out thy bed
Of crimson joy
And his secret love
Does thy life destroy

Chora róża

Zachorowałaś, różo.
Gdy noc rzuciła cienie,
Czerw uskrzydłony burzą
Sfrunął niepostrzeżenie:

Spąsowiło radością
Twoje łóż, gdzie skrycie
Swoją ciemną miłością
Robak toczy twe życie⁶³.

Attridge zwracał uwagę, że „Zdanie [chodzi o jedno zdanie liczące siedem wersów — E.O.] przedstawia mi się jako seria słów i fraz wykraczających poza (choć nigdy całkowicie) codzienną scenę w ogrodzie, rozpoczynając niekontrolowaną podróż przez zasoby kultury i, tutaj mogę tylko zgadywać, nieświadomości. Słowo po słowie rezonuje na różnych poziomach; wymienię kilka, »chora« (choroba, chora z miłości, chora w głębi serca), »niepostrzeżenie« (duchy, metafizyka, niematerialność), »noc« (dosłowna i metaforyczna ciemność, smutek, przerażenie, zwierzęca wściekłość lub rozpacz), »spąsowiło« (kolor różanoczerwony, intensywność, seksualność). W rezultacie tego otwarcia znaczeń nawet słowo »robak« nabiera sugestyności, która znacznie przekracza jego potoczne znaczenie (»czerw, pędrak lub gąsienica, zwł. zjadający i niszczący mięso, owoce, liście, zboże, wyroby tekstylne itp.«, jak czytamy w OED [Oxford English Dictionary — E.O.] w stronę znaczeń archaicznych (»wąż, smok«) i użyć figuratywnych (»jedna z kar piekielnych«, »dręczące

⁶³ Wiersz pochodzi z tomu *Song of Innocence and Experience*. Tłumaczenie K. Puławskiego oraz oryginał za: D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 98.

sumienie«, ciało jako »żer robaków«, mitu (ogród Edenu, wstrętny robak w tradycji balladowej) i fallicznych odniesień”⁶⁴.

Attridge dostrzegał też głębsze sensy pod złudną prostotą dziecięcej rymowanki, a tak naprawdę wiersza kwestionującego kulturowe normy — „głębię ukrytą pod pozornie prostą powierzchnią dziecięcego języka i uczuciowości”⁶⁵. Apostrofę do róży interpretował w sposób następujący: „Ustawia on [wiersz — E.O.] czytelnika zarówno w pozycji nadawcy, jak i adresata: kogoś widzącego różę oczami mówiącego i dzielącego jego niejasne, ale silne uczucia (przerażenia? radości? litości? triumfu?), a jednocześnie kogoś zajmującego to samo miejsce, co róża, kogoś oskarżonego, obnażonego, zniszczonego”⁶⁶.

Cień

Cień jest niezwykłą, wieloznaczną opowieścią, niewątpliwie przeznaczoną dla dorosłego czytelnika, która skłania do przywoływania kontekstu literackiego i biograficznego oraz do wielu interpretacji, w tym psychologicznej i społecznej.

Historia uczonego i jego Cienia rozpoczyna się w południowym mieście (Neapol). Uczony pragnie dowiedzieć się, kto zajmuje mieszkanie naprzeciwko niego, z którego dochodzą dźwięki muzyki i na którego balkonie rosną piękne kwiaty. Tylko raz wyrwany ze snu uczony zobaczył na owym balkonie piękną dziewczynę, wokół której roztaczał się niezwykły blask. Nie wiedząc, gdzie znajduje się wejście do jej lokum, prosi któregoś wieczora swojego Cienia („jedyna, żywa istota, jaką tam można zobaczyć”⁶⁷), aby tam się dostał przez uchylone drzwi balkonowe. Jest bardzo rozczarowany, że Cień

⁶⁴ Ibidem, s. 102.

⁶⁵ Ibidem, s. 103.

⁶⁶ Ibidem, s. 102–103.

⁶⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1830–1850..., s. 208.

nie wrócił. Nie chce jednak nikomu o tym powiedzieć, ponieważ boi się, iż posądzą go o powtarzanie historii, którą zna ze swojego kraju na Północy. Po ośmiu dniach „spod nóg wyrasta mu nowy cień, widocznie został korzeń”⁶⁸. W swoim ojczystym kraju uczony pisze rozprawy filozoficzne „o tym, co na tym świecie jest prawdą, co dobrem i co pięknem”⁶⁹. Po wielu latach zjawia się u niego niezwykle gość — wysoki, bardzo chudy mężczyzna, wyjątkowo elegancko ubrany i obwieszony złotą biżuterią, w którym nie rozpoznaje od razu własnego Cienia. Uczony, zdumiony i ucieszony, mówi: „Nigdy bym nie sądził, że czyjś stary Cień może się zjawić jako człowiek! i Siadaj, przyjacielu”⁷⁰. Podczas spotkania Cień („Tak, cień był nadzwyczaj dobrze ubrany i właściwie to czyniło z niego człowieka”⁷¹) opowiada swojemu panu, poprosiwszy najpierw o dyskrecję („Słowo, cień...”) i zwracanie się do niego *per* pan, co widział w przedpokoju mieszkania, które okazało się dworem Poezji. Tam stał się człowiekiem. „A ponadto — wyjaśnia — poznałem moją najskrytszą naturę, to, co mam wrodzone, pokrewieństwo, jakie mnie łączy z poezją”⁷². Po wyjściu na ulicę skrył się najpierw, ponieważ był nagi, pod spódnicą jakiejś przekupki. Potem, zaglądając do domów, gdzie widział rzeczy niewyobrażalne, doszedł do wniosku: „Ten świat jest w gruncie rzeczy podły. Nie chciałbym być człowiekiem, gdyby nie to, że jest przyjęte, że być człowiekiem to coś znaczy”⁷³. Cień odwiedza swojego pana ponownie. Uczony źle wygląda i skarży się, że „to, co mówił o prawdzie, dobru i pięknie dla większości ludzi znaczyło tyle, co róże dla krów”⁷⁴. Cień proponuje wspólny wyjazd do uzdrowiska; sam chce się leczyć z powodu braku brody. Role się odwracają — „Cień był teraz panem, a pan cieniem”⁷⁵. Ponadto Cień tylko w połowie spełnia prośbę pana, aby mówili sobie

⁶⁸ Ibidem, s. 409.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 410.

⁷¹ Ibidem, s. 411.

⁷² Ibidem, s. 412.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem, s. 413.

⁷⁵ Ibidem.

na „ty”. W uzdrowisku Cień zaręcza się z królowną, która wszystko widzi zbyt wyraźnie, także i to, że nowy kuracjusz nie ma cienia. Tłumaczy jej, że uczynił ze swojego cienia uczonego człowieka i zachęca ją do rozmowy z nim („mówiła z nim o słońcu i księżycu, o człowieku, jego powierzchowności i duszy, a on odpowiadał nadzwyczaj trafnie i mądrze”⁷⁶). Królowna wierzy i stwierdza: „Cóż to musi być za człowiek, skoro jego cień jest tak mądry [...]. Byłoby błogosławieństwem dla mojego królestwa i dla ludu, gdybym wybrała go za męża”⁷⁷. Tuż przed ślubem Cienia uczony buntuje się i postanawia powiedzieć prawdę, kto jest człowiekiem, a kto cieniem. Zostaje jednak aresztowany, a królowna nie ma wątpliwości, że „To prawdziwie dobry uczynek uwolnić go od tej odrobiny życia, jaką posiada”. Baśń kończy zdanie: „Uczony nic z tego wszystkiego nie słyszał, bo pozbawili go życia”⁷⁸.

W znakomitym studium Jorges Dines Johansen udowadnia, że w przypadku *Cienia* mamy do czynienia z antybaśnią. Przywołując model Elli Köngasa i Pierre’a Maranda, według których w baśni ludowej realizowane są opozycje w trzech sferach: wieku, płci i pozycji społecznej, Johansen pokazuje, iż *Cień* zbudowany jest na baśniowym schemacie narracyjnym: bohater o niskiej pozycji społecznej awansuje w hierarchii i poślubia królownę, ale jednocześnie Andersen już od początku zmienia baśniową konwencję⁷⁹. Pierwsza część ma charakter pastiszu. Uczony widzi dziewczynę, jakby uwięzioną księżniczkę, ale właściwie nie ma żadnych przeszkód, które uniemożliwiałyby jej zdobycie. Bohater ma pomocnika, prosi, aby Cień stał się użyteczny. W baśniach o zgubionym, sprzedanym czy odebranim cieniu lub odbiciu w zwierciadle bohater postrzegany jest jako ten, kto stracił duszę, w związku z czym zostaje napiętnowany przez ludzi. U Andersena uczony jest odrzucony z innych powodów, na Południu jest cudzoziemcem, a w swoim kraju, jako idealista, nie znajduje zrozumienia u innych. Cień, starając się

⁷⁶ Ibidem, s. 415.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, s. 417.

⁷⁹ J.D. JOHANSEN: *A Caricature. „The Shadow — an anti-fairy-tale”*. www.nordals.hi.is/solofile/1007482 (dostęp: 30.03.2013).

o rękę królowny (dodajmy, iż ona też ma jakby swojego sobowtóra, a mianowicie Poezję z pierwszej części), imponuje jej najpierw wiedzą o życiu mieszkańców jej królestwa, a następnie wykorzystuje uczonego — ma więc pomocnika. W baśniach taki pomocnik znika, a u Andersena bohaterowie, którym pomógł, zabijają go, bo z pomocnika stał się przeciwnikiem. Nie ma więc happy endu, pojednanie jest niemożliwe.

Andersen w przewrotny sposób połączył w *Cieniu* wiele wątków literackich, przede wszystkim baśniowych, z epizodami z własnego życia (np. męczący upał w Neapolu, słuchanie tam muzyki dochodzącej z sąsiedztwa; odmowa — sprzed kilkunastu laty od napisania *Cienia* — Edvarda Collina, syna protektora, aby Andersen zwracał się do niego na „ty”). Johansen, takie „tkanie” tekstów z różnych kawałków, określił jako „Andersen’s rag mat”, czyli zespolenie, połączenie, zmieszanie.

Ursula Le Guin pisze o Andersenowskim *Cieniu*, odwołując się do koncepcji Carla Gustava Junga⁸⁰. Na sześciu stronach internetowych nie znalazłam odwołań do książki Le Guin z końca lat 60., czyli do pierwszej części *Ziemiomorza* — *Czarnoksiężnika z Archipelagu*, chociaż wiele uwag pisarki odnosi się właśnie do symboliki i wymowy jej dzieła.

Le Guin ujawnia, że wraca do *Cienia* w wieku 45 lat (czyli około 1973 roku). Kiedy czytała tekst w wieku 10 lat, była zła na Andersena z powodu niedobrych dla bohaterów zakończeń jego opowieści, ale mimo takich odczuć wciąż wracała do tych historii.

Z przekonaniem odpowiada twierdząco na pytanie, czy ta właśnie opowieść o „szaleństwie, które kończy się upokorzeniem i śmiercią” („A story about insanity ending in humiliation and death”⁸¹), nadaje się do czytania dzieciom.

⁸⁰ U.K. LE GUIN: *The Child and the Shadow*. <http://www.theatredirect.ca/season/Resources/The%20Child%20and%20the%20Shadow.pdf> (dostęp: 27.07.2011). Zob. też: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/29781619?uid=3738840&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102027640851> (dostęp: 13.04.2013).

⁸¹ <http://www.jstor.org/discover/10.2307/29781619?uid=3738840&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102027640851> (dostęp: 13.04.2013). Wszystkie tłumaczenia tego tekstu moje — E.O.

Dziewczyna jest muzą Poezji, księżniczka — uosobieniem rozumu, natomiast uczoney i jego cień są bohaterami symbolicznymi, archetypicznymi, jak postacie w marzeniach, o zwielokrotnionym i niewyczerpanym znaczeniu. Mężczyzna to idealista, człowiek cywilizowany, wykształcony, łagodny, przyzwoity i skromny. Cień zaś stanowi wszystko, co zostaje zrepresjonowane, kiedy człowiek ulega cywilizowaniu, czyli: stłumiony egoizm, ukryte pragnienia, niewypowiedziane przekleństwa czy niepopołnione morderstwo. „Jest ciemną stroną duszy, ukrytą i nie do przyjęcia” („the shadow is the dark side of his soul, the unadmitted, the inadmissible”⁸²).

Uczoney popełnia błędy, nie idzie sam do domu Poezji, tylko wysłał tam Cienia, który nie może wejść do wnętrza domu pełnego światła — aby poznać prawdę, powinni działać razem. Bohater nie zostaje panem Cienia, gdy ten po latach go odwiedza, ale sam staje się poddanym.

Le Guin uważa, że ta nieco gorzka, złożona historia o klęsce moralnej może być czytana dzieciom. Według Andersena, człowiek, który nie konfrontuje się ze swoim cieniem, staje się zgubioną duszą („lost soul”), a do domu Poezji czy Domu Światła można wejść tylko całym sobą, swoim solidnym, niedoskonałym i ociążalym, posiadającym cień ciałem, które jest siedliskiem pragnień i pasji — stworzyć może ten, kto poznał cielesność, cierpienie, złe skłonności. Historia mówi, zdaniem Le Guin, że ten, kto próbuje ignorować szatana, nie wejdzie do Domu Światła („It says that if the artist tries to ignore evil, he will never enter into the House of Light”⁸³).

Ponieważ Le Guin sądzi, że w tego typu historiach nieświadomość przemawia do nieświadomości za pomocą języka symboli i archetypów, odwołuje się ona do Junga i jego rozważań na temat cienia. Jaźń („self”) jednostki jest częścią wielkiej Jaźni („Self”). Wszyscy są do siebie podobni, a chcąc podtrzymywać porozumienie z innymi ludźmi, powinni poznawać zbiorową nieświadomość, źródło prawdziwej jedności, religii, sztuki, łaski, spontaniczności, miłości. Jak to można zrobić? Poznając swój cień, to on stoi

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem, s. 2.

bowiem na pograniczu, „w przedsionku”, w przejściu między świadomością i nieświadomością („The shadow stands on the threshold between the conscious and the unconscious mind, and we meet it in our dreams, as sister, brother, friend, beast, monster, enemy, guide”⁸⁴).

Czym jest ciało bez cienia? — pyta Le Guin i odpowiada — Niczym? Jeśli zaprzeczam relacjom z szatanem (cieniem, złem), zaprzeczam swojemu prawdziwemu istnieniu („What is a body that casts no shadow? Nothing, a formless, two-dimensional, a comic-strip character. If I deny my own profound relationship with evil I deny my own reality”)⁸⁵.

Zwłaszcza dorosły człowiek powinien przyjrzeć się swojemu wewnętrznemu cieniowi, ale nie po to, aby poczuć się wyłącznie winnym. Cień jest jakby przewodnikiem do dorosłości, światła, samowiedzy (także do takiej postawy, dzięki której nie będziemy winić za wszystko innych). Uczony takiej wewnętrznej podróży nie odbył — nie poszedł za Cieniem do domu pełnego poezji i światła, a po latach poddał się władzy cienia, poniósł więc klęskę.

Taka podróż ma wymiar psychiczny i moralny zarazem. W wielu tekstach fantastycznych pojawia się motyw walki między ciemnością i światłem („struggle between the Darkness and the Light”).

Moralność postępowania wiąże się w bajkach z przekonaniem, że tak trzeba, bo na przykład w *Jasiu i Małgosi* nie chodzi ani o starą kobietę, ani o małą dziewczynkę, która nie powinna była wsadzić wiedźmy do pieca, ale o konieczność zniszczenia destrukcyjnego czynnika w naszej psychice, który zagraża rozwojowi (Baba Jaga karmi słodkościami, by móc później zjeść dziewczynkę).

Zdaniem Le Guin, każdy musi stanąć twarzą w twarz ze swoim cieniem, aby móc kontrolować jego wpływ, a przede wszystkim stawić czoła w dorosłym życiu złu, z którym z pewnością się spotkamy.

Po lekturze *Cienia* można wysunąć kilkanaście hipotez interpretacyjnych. Jest to bowiem opowieść:

⁸⁴ Ibidem, s. 3.

⁸⁵ Ibidem.

- o odwróceniu ról; o uczonym, który staje się cieniem własnego cienia, i o Cieniu, który staje się panem swojego pana; o Cieniu, który, jak twierdzi Maciej Szargot, usamodzielniał się: „Początkowo całkiem zależny od pana, zostaje przezeń uwolniony pod wpływem erotycznego impulsu, a także z powodu pogłębiającej się bierności i izolacji właściciela. Teraz dopiero może zacząć nowe życie i stać się naprawdę groźny”⁸⁶;
- o uczonym, który pisze o prawdzie, dobru i pięknie (nie wiadomo jednak, co pisze)⁸⁷, ale nie zna prawdziwego życia; ponadto okazuje się, że wiedza z zakresu triady platońskiej może być użyta do ukrycia mistyfikacji, a nie do walki ze złem, potwornością, kłamstwem;
- o dwoistości natury ludzkiej; o cieniu w aspekcie psychologicznym, o ciemnej, ukrytej stronie osobowości. Cień niczym triker podstępnie wchodzi do świata ludzi, podporządkowując ich swoim celom. Uduje mu się wtopić w społeczeństwo, nie zostaje zdemaskowany, chociaż wzbudza podejrzenia u księżniczki postrzegającej ludzi z wielką, wydawałoby się, przenikliwością;
- o istocie człowieczeństwa;
- o fizycznej, widmowej naturze cienia; jest on związany z nami, ma obrys naszej sylwetki, często zniekształcony, wydłużony lub skrócony; przy odpowiednim oświetleniu możemy mieć dwa cienie; towarzyszy nam w dzień, a w nocy rozplywa się w ciemności; jest dwuwymiarowy (dodajmy, iż metaforą cienia posłużył się Edgar Morin, zastanawiając się nad fenomenem postaci aktorów w obrazach filmowych⁸⁸);
- o świecie zredukowanym do świata cieni, w którym „ubranie czyni człowieka”, a istnienie staje się pozorne;
- o poznawaniu, zdobywaniu informacji (motyw gazety), odkrywaniu tajemnicy, przenikliwym widzeniu spraw („choroba” królewny);

⁸⁶ M. SZARGOT: „Cień” *wśród cieni*. „Literatura na Świecie” 2000, nr 10–11, s. 429.

⁸⁷ Motyw platońskiej triady występuje też w *Kamieniu mądrości*.

⁸⁸ E. MORIN: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa 1975.

- o zmaterializowanym i ulegającym manipulacjom społeczeństwie, w którym znaczenie mają wyłącznie pieniądz i siła, w którym dochodzi do oszustw, zbrodni i innych potworności;
- o samounicestwieniu, o którym Szargot pisze: „Dezintegracja i osamotnienie wyzwoliły straszliwe, ciemne siły wewnętrzne, które doprowadziły do zniszczenia ja”⁸⁹;
- o samym baśniopisarzu; J. Wullschläger zwraca uwagę, że „Pierwszy poważny krytyk Andersena, Georg Brandes, widział w »Cieniu« przejaw smutnego poczucia Andersena, że w życiu zwycięża przeciętność; depresyjna natura pisarza kazała mu z niejakim upodobaniem uśmiercić w »Cieniu« dobrego i niewinnego człowieka. [...] W historii »Cienia« pojawia się aluzja do ich młodzieńczego związku: odnoszący sukcesy światowiec (Edvard) triumfuje nad anemicznym, depresyjnym uczonym (Andersen)”⁹⁰; dostrzegam podobieństwo między opisem Cienia przez Andersena a opisem sylwetki i ubioru starca w noweli Balzaka *Sarrasine* z 1830 roku, którą zinterpretował Roland Barthes w *S/Z*⁹¹;
- o cieniu-artyście; J. Wullschläger pisze: „oto wizja artysty jako człowieka bez tożsamości, lecz subtelnie wyczulonego na wszystkie doświadczenia”⁹²;
- o cieniu, który jest wewnętrznym wrogiem artysty-uczonego; Bogusława Sochańska wskazuje, że cechuje go: „próżność, pragnienie uznania, głębokie przekonanie o własnej wyższości wynikającej ze znajomości duszy ludzkiej i żądza władzy nad duszami ludzi”⁹³;
- o pragnieniach i marzeniach, ich spełnieniu i niespełnieniu, także w relacjach między mężczyzną i kobietą;
- o wiedzy, filozofii i poezji, życiu i polityce.

⁸⁹ M. SZARGOT: „Cień” wśród cieni..., s. 430.

⁹⁰ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 322.

⁹¹ R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999, s. 270–272.

⁹² J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 323.

⁹³ [Bogusława SOCHAŃSKA w rozmowie z Joanną Roszak, 14.06.2005 r.]. www.radio.com.pl (dostęp: 14.06.2005).

Przedstawiając odczytania dwu baśni Andersena, własne i zaczerpnięte z rozmaitych świadectw lekturowych, nie miałam wątpliwości, że przywołane utwory (a także wiele innych) wzbogacają nadal „zarówno osobowość jednostki (jej tożsamość psychologiczną i kulturową), jak i [współczesną — E.O.] kulturę”⁹⁴. Myślę, że warto byłoby opisać ten fenomen także za pomocą pojęcia „inteligencja kulturowa”. Zenon Waldemar Dudek wymienił i scharakteryzował następujące wymiary inteligencji kulturowej: personalny, komunikacyjny, twórczy i transkulturowy⁹⁵.

⁹⁴ Z.W. DUDEK, A. PANKALLA: *Psychologia kultury...*, s. 269.

⁹⁵ Ibidem, s. 266–270.

*Mała syrenka**

Pisząc o czytaniu *Małej syrenki*, koncentruję się na opisywaniu świata, opowiadaniu i rozmyślaniach podjętych w tej baśni, o nadawaniu i odkrywaniu sensów w historii życia fikcyjnej i fantastycznej bohaterki. Jackie Wullschläger zauważyła, iż Andersen był perfekcjonistą, może właśnie dlatego należy czytać jego teksty bardzo uważnie, skupiając uwagę na wielu elementach, począwszy od słów, pojedynczych obserwacji czy refleksji, poprzez motywy i ich związki, fabułę i bohaterów, a skończywszy na kompozycji, aluzjach kulturowych oraz wielorakich i wieloznacznych sensach.

O tekście

Mała syrenka ukazała się drukiem w trzecim zeszycie *Baśni opowiedzianych dzieciom* 7 kwietnia 1837 roku (razem z *Nowymi szatami cesarza* — zeszyt zawierał zatem rozbudowaną tragedię i satyrę społeczną¹), a powstawała prawdopodobnie od lata 1836 do 23 stycznia 1837 roku (na Fionii, gdzie Andersen przebywał m.in., aby uniknąć

* W rozdziale wykorzystano fragmenty pracy E. OGŁOZY: *O „Małej syrence” Hansa Christiana Andersena*. W: *Wyczytać świat — międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Red. B. NIESPOREK-SZAMBURSKA, M. WÓJCIK. Katowice 2014.

¹ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Warszawa 2005, s. 202.

udziału w ślubie Edvarda Collina, który odbył się 10 sierpnia 1836 roku). Andersen jeszcze przed wydaniem tomu pisał do przyjaciół, że wysoko ocenia obie opowieści, ale *Mała syrenka* jest z pewnością lepsza. W liście do Bernharda Severina Ingemanna wyznał, że wzruszył się podczas jej pisania, jako źródło inspiracji podawał *Udine* Friedricha de La Motte Fouqué² i wyjaśniał zmianę zakończenia — nie pozwolił syrence poślubić księcia, aby zaznaczyć, iż uzyskała nieśmiertelną duszę nie dzięki miłości i obcej istocie, ale dlatego, że poszła „naturalną, boską drogą”³.

W kilku wcześniejszych tłumaczeniach tej baśni na język polski występują bądź inne nazwy określające syrenę (np. świtezianka i rusałka), bądź pojawia się słowo „syrena” — czasami z epitetem „mała”. Dopiero w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej występuje zdrobnienie „syrenka” oraz epitet „mała”, co już od początku budzi w czytelniku, jak się wydaje, zgodnie z autorskim zamierzeniem, sympatię, czułość czy współczucie dla tytułowej bohaterki. Andersen najpierw zatytułował opowieść *Córy powietrza* — takie sformułowanie pojawia się w jej zakończeniu, kiedy mała syrenka staje się jedną z nich — ale zmieniony tytuł podkreśla, że najważniejszą bohaterką opowieści jest właśnie wyróżniająca się, najmłodsza z córek króla morza.

Podwodny świat — w głębinach morza

Początkowy fragment opowieści przedstawia niezwykle piękne, głębokie i tajemnicze miejsce — a mianowicie świat podmorski, gdzie „woda jest tak niebieska jak płatki najpiękniejszych chabrow” i tak przezroczysta jak najczystsze szkło, gdzie żyją mieszkańcy mo-

² Niemiecki romans w średniowiecznym stylu o rycerzu rozdartym między uczuciem do kobiety a uczuciem, do nimfy wodnej, którą rycerz odrzuca. Ibidem, s. 202.

³ Ibidem, s. 194–204.

rza”⁴. Andersen na początku opowieści, ujawnia swą wrażliwość na jakości zmysłowe (kolor i przezroczystość), wyjaśnia obrazowo miarę głębokości (kilkanaście wież kościelnych, ustawionych jedna na drugiej) i budzi zaciekawienie czytelnika niezwykleymi bohaterami („mieszkańcy morza”).

Jakby przewidując, co mógłby wyobrazić sobie czytelnik, Andersen zwraca uwagę na szczegóły podmorskiej scenerii. Pisze, że nie ma tam białego, piaszczystego dna, ale pokrywają je „najdziwniejsze drzewa i rośliny o tak giętkich pędach i liściach, że przy najmniejszym ruchu wody poruszają się, jakby były żywe”⁵. Oczywiście, chodzi o wodorosty, baśniopisarz łączy więc wiedzę z fantazją. Opisuje niezwykle zamek króla mórz — mury z koralu, spiczaste okna z bursztynu, dach z muszli, wewnątrz których leżą perły. Zanim zaprezentuje ogród, przedstawia rodzinę króla mórz, który jest wdowcem, a więc: jego mądrą i dumną matkę (pisarz nieco kpi z niej, że ma aż dwanaście ostryg na ogonie) oraz sześć córek, z których najpiękniejszą jest najmłodsza, bo „skórę ma czystą i delikatną jak płatek róży, oczy błękitne jak najgłębsze jezioro”⁶ (zgodnie z konwencjonalnym opisem dziewczęcej urody) i, tak jak wszystkie syreny, zamiast stóp ma rybi ogon.

Andersen ukazuje podobieństwa podwodnego świata do tego, co na ziemi, a właściwie w powietrzu. Ryby są jakby odpowiednikami ptaków — „przemykają wśród gałęzi roślin”, wpływają do zamku, jak robią to jaskółki, pozwalają się karmić i głaskać. W podwodnym świecie występują kolory (ognistoczerwone i granatowe drzewa, złote owoce, ziemia błękitna jak płomienie siarki), zmieniające się i połyskujące w świetle słońca, które widać przez nieruchomą i przezroczystą wodę — „przypominało purpurowy kwiat, z którego korony wypływało całe to światło”⁷.

Baśniopisarz tak opisuje fantastyczną krainę, jakby udziałem narratora była obserwacja różnych zjawisk świetlnych — „nad tym

⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 150—171.

⁵ Ibidem, s. 150.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 151.

wszystkim kładła się przedziwna błękitna łuna. Zdawało się, że nie jest się na dnie oceanu, ale wysoko w powietrzu i widzi się nad sobą i pod sobą niebo”⁸. Takie wrażenia współcześnie są udziałem pasażerów samolotów, a wtedy Andersen znał morze i pejzaże górskie, w tym alpejskie. Można sądzić, że nawiązuje do włoskich pejzaży i barw (błękit i czerwień Wezuwiusza oraz Zatoki Neapolitańskiej⁹).

Nasycone barwami czy światłem opisy pojawiają się w wielu innych fragmentach, są to na przykład opisy ogrodów, wnętrz pałacowych i kajut na statkach, świata na zewnątrz (widziane z perspektywy syren). Zwraca uwagę sensualizm, ale i teatralność prozy Andersena, która zawiera wręcz projekt scenografii.

Kreując spektakle (syrenka w określonej przestrzeni; syrenka ogląda inne przestrzenie, otwarte i zamknięte), pisarz myśli o podobnych sprawach, zjawiskach czy fascynacjach, o jakich myśleli i których doświadczali inni romantycy, pozytywiści czy symboliści. Na przykład Stéphane Mallarmé zastanawiał się, jak pokazać dno morskie; o obserwacjach morza pisał Jules Verne; Edgar Allan Poe ujął zwięźle fascynację ówczesnych miastem: „wszyscy szalejemy na punkcie gazu i szkła”¹⁰.

W opisach pojawiają się także elementy o charakterze erotycznym; tak jest w przypadku opisu podwodnego ogrodu syrenki. Mała syrenka nadała ogródkowi okrągły kształt (jak tarcza słońca), posadziła w nim czerwone kwiaty (jak kolor słońca, do którego widać wciąż tęskniła), postawiła biały marmurowy posąg chłopca, który to posąg był wcześniej na jakimś statku, a przy posągu posadziła czerwoną płaczącą wierzbę. Andersen wprowadził, jak w wielu innych historiach, motywy: ogrodu, rzeźby (np. *Psyche*, w której jest rzeźba dziewczyny), drzewa i cieni. Zaprezentował także elementy erotyczne (posąg i całowanie) oraz smutek czy melancholię (fioletowe cienie, płacząca wierzba, dziwny, cichy i zamyślony bohater, jakim była mała syrenka) — gałęzie wierzby spływały na posąg „z góry ku błękitnemu piaszczystemu dnu, gdzie ich [gałęzi — E.O.] cienie

⁸ Ibidem.

⁹ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 199.

¹⁰ Zob. M. BIEŃCZYK: *Przezroczystość*. Kraków 2007, s. 92–107.

zdawały się fioletowe i poruszały się tak samo jak gałęzie; wyglądało to, jakby gałęzie drzewa i jego korzenie bawiły się w całowanie”¹¹.

Z opisami pięknych miejsc kontrastuje opis krainy morskiej: wiedźmy, makabrycznego i groteskowego labiryntu, przypominającego kłaczę, w którym łatwo można ugrzęznąć. W opisie pałacu króla mórz dominują określenia kolorystyczne i „światłne”, natomiast w opisie siedziby czarownicy pojawiają się straszne rośliny i stworzenia, co podkreślają epitety wartościujące negatywnie brzydotę takich elementów.

W opisie pałacu występują takie kolory, jak róż, zieleń (trawista), purpurowa czerwień, błękit (ognia); wszystko wewnątrz sali i za szklanymi szybami lśniło, mieniło się złotem i srebrem, a syreny i wodniki tańczyły w „perlącym się” strumieniu płynącym środkiem sali. Zwraca uwagę imiesłów „perlący się”, nazywa bowiem ruch i jakość wody, dźwięk (wody i np. perlisty głos) oraz odcień barwy (woda spieniona i oświetlona). Aby się dostać do domu wiedźmy, syrenka płynęła natomiast nad piaszczystym, szarym dnem, przez wodne wiry i bulgoczące torfowiska, narażając się na oplątanie przez wypustki polipów, z których każdy trzymał resztki statków i białych szkieletów. Zobaczyła wreszcie wiedźmę w domu z kości, karmiącą z ust ropuchę, otoczoną ohydnyymi i tłustymi zaskrońcami.

Bohaterka opowieści — sceneria i etapy jej życia

Patrzyła za nimi, bliska płaczu, ale syrenki nie mają łez i przez to dużo bardziej cierpią¹².

Motyw łez pojawia się także dwukrotnie w zakończeniu: „Mała syrenka wzniosła przezroczyste ramiona ku słońcu Boga i po raz

¹¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 151.

¹² Ibidem, s. 154.

pierwszy poczuła łzy”¹³, i raz jeszcze w ostatnim zdaniu dydaktycznego przesłania i tym samym — ostatnim zdaniu opowieści: „Ale jeśli spotkamy niegrzeczne, niedobre dziecko, to musimy płakać z żalu, a każda łza dodaje do czasu naszej próby jeden dzień”¹⁴.

Andersen przedstawia syrenkę jako dziesięcioletnią dziewczynkę o wyjątkowej urodzie i melancholijnym usposobieniu. Skórę miała „czystą i delikatną jak płatek róży, oczy błękitne jak najgłębsze jezioro, ale tak jak siostry nie miała stóp, jej ciało kończyło się rybim ogonem”¹⁵. „była dziwnym dzieckiem, cichym i zamyślnym”¹⁶. Melancholia pogłębiała się w ciągu pięciu lat, kiedy syrenka dowadywała się o tym, co jej starsze siostry widziały i słyszały ponad wodą (wielkie miasto, światła, tłum, szum, hałas, bicie dzwonów; zachód słońca, lasy, ptaki, dzieci, pies; statki, delfiny i wieloryby, a także „niebo nad głową jest jak wielki szklany klosz”¹⁷; góry lodowe lśniące jak diamenty i zimowa burza). Syrenka czekała najdłużej, cicha, zatopiona w myślach, patrzyła na księżyc i gwiazdy (oglądane przez toń wody wydawały się większe niż na ziemi), wyciągała białe ręce do wyglądających niby ciemna chmura statków nad nią przepływających i do ludzi, którzy nie podejrzewali jej istnienia.

W dniu piętnastych urodzin babka włożyła syrence wieniec z lilii — ich płatki były połówkami pereł — a do ogona przypięła na znak dobrego urodzenia osiem ostróg. Podziwiając zachód słońca i Wenus na wieczornym niebie, syrenka zobaczyła za szybami kajut księcia i innych uczestników urodzinowego balu. Spotkanie syrenki i księcia, zapowiedziane obrazem rzeźby w jej ogrodzie, odbyło się według baśniowego scenariusza — w ważnym dla obojga dniu wejścia w dorosłość (książę kończył szesnaście lat), najpierw w pięknej, odświeżonej oprawie zachodu słońca, a potem fajerwerków, następnie w niezwykle dramatycznych okolicznościach.

Kiedy na statku zakończyła się zabawa i wszystko ucichło, pojawiły się niepokojące oznaki zbliżającej się burzy. Syrenka początko-

¹³ Ibidem, s. 170.

¹⁴ Ibidem, s. 171.

¹⁵ Ibidem, s. 151.

¹⁶ Ibidem, s. 152.

¹⁷ Ibidem, s. 153.

wo z rozbawieniem obserwowała niszczycielskie działanie wiatru i fal, ale wkrótce zrozumiała, że księżę jest w śmiertelnym niebezpieczeństwie i może utonąć, więc powinna go uratować. Narażając się na zranienie rozpadającymi się częściami statku, doholowała księcia do brzegu, podtrzymując jego głowę nad powierzchnią morza — uratowała mu życie. O świcie położyła go na piasku, ucałowała jego czoło, a oddalając się, dostrzegła, jak nieznajome dziewczęta wezwały pomoc. Syrenka widziała także niebieskie góry pokryte śniegiem, duży budynek, który wydawał się jej kościołem lub klasztorem, a także drzewa pomarańczy i cytryn oraz palmy (pejzaż włoski?). W takim miejscu zostawiła księcia i wróciła do zamku ojca.

Zawsze była cicha i zamyślona, a teraz stała się jeszcze bardziej milcząca¹⁸

— niczym bohaterka lirycznej miniatury Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, syrenka była skryta i zamknięta w sobie. Tym razem jednak zwierzyła się siostrze i wkrótce syreny zaprowadziły ją do pałacu księcia. Pałac budził zachwyt wystrojem (zasłony, kilimy, malowidła) i fontanną. Bohaterka mogła więc obserwować księcia, a ci, którzy nawet na nią patrzyli, sądzili, że widzą skrzydło łabędzia. Babka tłumaczyła małej syrence, że jej wygląd i życie różni się od życia tych z „krainy nad morzem”. Syreny żyją trzysta lat, a potem stają się morską pianą, nie mają bowiem nieśmiertelnej duszy; mogłyby ją dostać tylko wtedy, gdyby jakiś mężczyzna pojął syrenę za żonę. Babka przekonywała ją: „To, co najpiękniejsze tu, na dnie morza, twój rybi ogon, tam na górze uważają za szpetne, po prostu się na tym nie znają, żeby tam być pięknym, trzeba mieć dwie klockowate podpory, które nazywają nogami”¹⁹. Ironia babki w kwestii tego, co można uznać za piękne, i jak względne są kryteria takiej oceny, nie korespondowała jednak z tęsknotą małej syrenki. Bohaterka całowała posąg młodzieńca, a ogród zaniedbała tak, iż ro-

¹⁸ Ibidem, s. 157.

¹⁹ Ibidem, s. 159–160.

śliny, rozwijając się swobodnie, spowodowały, że w ogrodzie było zupełnie ciemno.

Nie mamy nieśmiertelnej duszy, nie otrzymamy drugiego życia, jesteśmy jak to zielone sitowie, raz ścięte, już nie może się zazieleń. A ludzie mają duszę, która żyje wiecznie, nawet kiedy ciało zamienia się w proch²⁰.

Takie wyjaśnienia babki, a także tęsknota za księciem sprawiły, że syrenka postanowiła zwrócić się o pomoc do wiedźmy i udała się do jej przerażającej siedziby, uciekwszy ze wspaniałego balu w pałacu ojca. Andersen trzykrotnie wyjaśnia motyw jej determinacji: „Odważyłabym się na wszystko, by zdobyć jego i nieśmiertelną duszę!”²¹ (tuż przed opuszczeniem pałacu); „pomyślała o księciu i o ludzkiej duszy, i to jej dodało odwagi”²² (kiedy pokonuje podwodną drogę do wiedźmy); „[jej serce — E.O.] marzyło o ludzkim szczęściu i nieśmiertelnej duszy”²³ (kiedy książę całuje ją i kładzie głowę na jej sercu). Syrenka myśli z podziwem o świecie ludzi, jest tego świata ciekawa („uważała, że ich świat jest znacznie większy od jej świata”²⁴).

Robisz głupstwo! Mimo to twoja wola się spełni, ale przyniesie ci nieszczęście, moja śliczna księżniczko²⁵.

twój ogon rozdzieli się i skurczy w to, co ludzie nazywają pięknymi nogami [...], przy każdym kroku będziesz miała wrażenie, że nastąpiłaś na ostry nóż i że krwawisz [...], nie będziesz mogła znów stać się syrenką, nigdy nie zstąpisz w morskie głębiny do siostr, do zamku ojca [...]. Pierwszego ranka po jego ślubie z inną twoje serce pęknie i staniesz się morską pianą²⁶.

²⁰ Ibidem, s. 159.

²¹ Ibidem, s. 160.

²² Ibidem, s. 162.

²³ Ibidem, s. 167.

²⁴ Ibidem, s. 159.

²⁵ Ibidem, s. 162.

²⁶ Ibidem, s. 163.

Taki los — spełniony tylko częściowo — przepowiadała syrence wiedźma; nikt inny nie mógł jej doradzić, co ma robić, ani babka, ani siostry, ani ojciec. Być może wiedźma zastępuje w utworze zmarłą matkę syrenki. Jednocześnie groteskowe sceny w jej siedzibie, łączące makabrę, brzydotę i lęk z pięknem i czystością, powagę z żartem, nawiązują do *Makbeta*, na co wskazuje również pojawiający się później motyw sztyletu²⁷. Za napój sporządzony z koszmarnych składników, ale przezroczysty jak woda i lśniący jak migocząca gwiazda, wiedźma odcięła syrence język, pozbawiając ją wspaniałego głosu.

W języku francuskim słowa „morze” i „matka” są do siebie podobne. Można by więc doszukiwać się w opowieści Andersena także wątku matki i córki; matki, która dominuje, i córki, która szuka męża²⁸. Jak byłoby, gdyby matka bohaterki żyła? Syrenie nie doradzają ani siostry, ani babka, tym bardziej ojciec. Bohaterka nie ma matki. Problemy syrenki nie są udziałem jej bliskich, którzy ją kochają. Ojciec jest prawie nieobecny, babka postępuje zgodnie ze zwyczajem, przekazuje bohaterce tradycję. Wiedźma jest pomocnikiem(-iczką), daje płyn, ale jednocześnie pozbawia syrenkę czegoś bardzo cennego (także w relacjach kobiety z mężczyzną) — głosu (kastruje syrenkę). Może ma to związek z lękami matki przed wyborami córki. Wiedźma jest matką, która coś daje, bo córka tego chce, ale pozbawia też cennego atrybutu kobiecości; wie, że syrenka będzie cierpieć, a brak głosu pozbawi ją możliwości realizacji zamierzeń, sprawi, że jej cierpienie stanie się bezzasadne, nie uwiedzie księcia.

napój był gotowy, wyglądał jak najczystsza woda [...], napój, który w jej rękę lśnił jak migocząca gwiazda²⁹.

W *Małej syrence* (w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej) sześciokrotnie pojawia się słowo „przezroczysty” (lub „szkło”, „szyby” czy

²⁷ Opis straszliwie brzydkiej krainy bagiennej wiedźmy pojawia się na przykład w *Dziewczyni, która podeptała chleb*.

²⁸ Inspiracja — M. MORAL: *L'impact de la relation mère-fille sur la choix du mari de la fille*. http://www.michel-moral.com/images/html_images/memoire_de_maitrise.pdf (dostęp: 30.04.2014).

²⁹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 163—164.

„woda” — niekiedy z epitetem „czysty”): „woda przezroczysta jak najczystsze szkło”³⁰; „mogła zaglądać [do kajut na książęcym statku — E.O.] przez czyste jak lustro szyby”³¹; „przez przezroczyste szyby wysokich okien widać było wspaniałe sale”³²; „Ściany i sufit w wielkiej sali balowej [podwodnego pałacu — E.O.] były z grubego, ale przezroczystego szkła”³³; „syrenka siedziała na relingu i wpatrywała się w przezroczystą wodę”³⁴; „ponad nią kołysały się setki cudownych, przezroczystych stworzeń [...] mała syrenka wzniosła przezroczyste ramiona ku słońcu Boga”³⁵.

Nie wydaje się, aby Andersen użył przypadkowo przymiotnika „przezroczyste”. Nawiązuje on na płaszczyźnie realnej do zjawisk optycznych i do marzeń ówczesnych architektów o zbudowaniu takich budowli, jak Crystal Palace w Londynie (wzniesiony dopiero w 1851 roku). W języku polskim podobne do „przezroczystości” słowa „oczy” i „czystość” wskazują też na etyczny i aksjologiczny aspekt przezroczystości, jak ujmował rzecz Jean Jacques Rousseau: „Moje serce jest przezroczyste niby kryształ”. Ważnej w oświeceniu, romantyzmie i współczesności kategorii przezroczystości poświęcił znakomite eseje Marek Bieńczyk. Arystoteles w traktacie *O duszy*, w rozdziale dotyczącym wzroku i jego przedmiotu, zamieścił zdanie, o czym pisze Bieńczyk: „Jest zatem przezroczystość” (w tł. francuskim; w polskim — „istnieją bez wątpienia rzeczy, które są przezroczyste”, a w języku angielskim — „Czym jest światło? — To przezroczystość”³⁶). Magiczny napój, który syrenka otrzymała od więdźmy, można uznać w tym kontekście za niezwyklej dar i kwintesencję losu bohaterki. Bieńczyk przytacza też zdanie Josepha Jobuberta (1754—1824), francuskiego pisarza i moralisty, który marzył „o krystalizacji i kondensacji, o skupieniu na minimalnej przestrzeni, w perle jednego zdania, a nawet jednego słowa, jakiejś całości, która

³⁰ Ibidem, s. 150.

³¹ Ibidem, s. 154.

³² Ibidem, s. 158.

³³ Ibidem, s. 160.

³⁴ Ibidem, s. 167.

³⁵ Ibidem, s. 170.

³⁶ M. BIEŃCZYK: *Przezroczystość...*, s. 31.

by odpowiadała całości istnienia”³⁷. Zacytowane przez autora *Przezroczystości* zdanie Jouberta brzmi: „Przejrzystość, przezroczystość, mało gliny, magiczność, naśladowanie boskości, która z niewiele, z niczego stworzyła wszystko: oto podstawowe cechy poezji”³⁸.

W nocy na pałacowych schodach księżniczka wypila napój:

poczuła jakby obosieczny miecz przeciął jej piękne ciało, zemdląa i padła jak nieżywa. Obudziła się, gdy daleko nad morzem zaświeciło słońce; czuła piekący ból, ale nad nią stał piękny książę. Przywarł do niej swoimi czarnymi jak węgiel oczami, aż ona opuściła swoje i spostrzegła, że rybi ogon znikł i że ma najpiękniejsze białe nogi, jakie może mieć dziewczyna, ale była całkiem naga [...]. Każdy jej krok był jak chodzenie po ostrych nożach i po spiczastych sztyłach. [...] trzymana przez księcia za rękę stąpała lekko jak powietrzna bańka³⁹.

Opis sytuacji zewnętrznej przemiany syrenki przywołuje na przykład opowieść biblijną lub *Tristana i Izoldę*, a przede wszystkim wskazuje na seksualny kontekst sytuacji.

Aby nazwać przejście z terenów wiedzy do królestwa księcia, chciałabym użyć dwu metafor Tadeusza Sławka, które wypowiedział w eseju na głos i kontrabas 26 września 2013 roku. Mówił wtedy o „lekcji morza — lekcji ciemnego wiru utraty”, a także o „delikatnej jak jedwab i okrutnej jak nóż krainie”.

[syrenka — E.O.] uniosła swoje piękne, białe ramiona, stanęła na palcach i popłynęła przez salę, [...] jej oczy głębiej przemawiały do serc niż śpiew niewolnic⁴⁰.

jesteś mi najdroższa [...], masz z nich wszystkich najlepsze serce, jesteś mi najbardziej oddana i przypominasz dziewczynę, którą kiedyś spotkałem⁴¹.

³⁷ Ibidem, s. 40—41.

³⁸ Ibidem.

³⁹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 164.

⁴⁰ Ibidem, s. 165.

⁴¹ Ibidem.

Syrenka na życzenie księcia towarzyszyła mu dzień i noc, odbywała z nim wspólne konne wędrówki po okolicznych lasach i górach („Zagłębiali się w pachnące lasy, gdzie zielone gałęzie muskały jej ramiona, a pośród pięknych liści śpiewały ptaszki. Wspinała się z księciem na wysokie góry [...], aż zobaczyli płynące w dole chmury podobne do stada ptaków, które lecą do ciepłych krajów”⁴²). Odczuwała bliskość, intymność, nadzieję („I pocałował jej czerwone usta, bawił się jej długimi włosami i złożył głowę przy jej sercu, a ono marzyło o ludzkim szczęściu i nieśmiertelnej duszy”⁴³), ale równocześnie cierpiała z powodu krwawiących stóp i tęsknoty za rodziną. Zdała sobie też sprawę, że księżę, który nazywa ją „znajdką o wymownych oczach”, nie rozpoznaje jej, bo pozwoliła, aby po katastrofie statku zobaczył najpierw inną dziewczynę, wydawało się, że z klasztoru. Historia spotkań syrenki z księciem, a także ludzi z syrenami opiera się więc w opowieści na iluzji — zasłoną dla syren, miejscem ich ukrycia jest piana morska: „uznał [chłopiec okrętowy — E.O.], że to białe, co widział, było morską pianą”⁴⁴.

myślała o tym, że umrze tej nocy, i o wszystkim, co utraciła na tej ziemi⁴⁵ [...]. Była to ostatnia noc, gdy oddychała tym samym, co on powietrzem, patrzyła na głębokie morze i rozgwieżdżone niebo. Czekala ją wieczna noc bez myśli i bez marzeń⁴⁶.

Syrenka myślała o tym podczas dnia zaślubin księcia i księżniczki, doznając wielkiego smutku utraty. A swoją rozpacz i cierpienie psychiczne wyraziła w tańcu — „płynęła, jak płynie w powietrzu jaskółka, kiedy ucieka przed pogonią [...]. Delikatne stopy bolały jak cięte nożami, lecz tego nie czuła; ostrzejsze noże przecinały jej serce”⁴⁷. W opisie tańca zwraca uwagę motyw jaskółki. Ptaszek wskazuje na zwinność tancerki, szybkość jej ruchów, ale też może

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 167.

⁴⁴ Ibidem, s. 168.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 169.

⁴⁷ Ibidem, s. 168.

kojarzyć się z motywem z tragedii Szekspira — tak jak interpretuje zdanie z Szekspira Tadeusz Sławek, przywołując opowieść Andersena *Nowe szaty cesarza*. W murach zamku Makbeta gnieździ się jaskółka. Sławek podkreśla: „Trzeba docenić lot i gwar jaskółek, aby zrozumieć dramat pewnego ufnego króla i nadmiernie ambitnego rycerza”. W *Małej syrence* słowo „jaskółka” jest składnikiem porównania, ale można powtórzyć za Tadeuszem Sławkiem i Walterem Benjaminem zdanie Alphonsa Toussenela: „Świat ptaków to temat poboczny, tematem głównym jest świat ludzi”⁴⁸. Sławek dodaje: „Te ptaki są odpowiednikiem słabego głosu dziecka wołającego, że król jest nagi. Znow czytamy mądrą baśń Hansa Christiana Andersena”⁴⁹. W *Małej syrence* jaskółka pomaga opisać podwodny świat, nazwać cechy tańca bohaterki oraz wyrazić jej lęk, zagrożenie i cierpienie.

Zabij księcia i wracaj!⁵⁰

Syrenka staje przed tragicznym wyborem, ale słysząc, jak książę wymawia przez sen imię poślubionej księżniczki, wrzuca sztylet do morza i widzi, że fale lśnią w tym miejscu czerwienią. W narracji powtarza się więc motyw krwi, rany i magicznej mocy działającej tylko w pewnym okresie. Sztylet mógłby zostać użyty jako narzędzie zbrodni, w przeciwieństwie do napoju — narzędzia przemiany, ale tak się nie stało. Syrenka nie ulega namowom siostr i pośrednio więdźmy. Wybiera, jak się jej wydawało, własną śmierć.

Andersen kontrastuje opis wschodzącego słońca, łagodnych i ciepłych promieni, ze „śmiertelnie zimną morską pianą”, i umożliwia syrence lot ku słońcu z przypominającymi anioły córami (czy dziećmi) powietrza, stworzeniami niezwykłymi, bez skrzydeł, których „głosy rozbrzmiewały melodią tak uduchowioną, że ludzkie ucho nie mogło jej usłyszeć, podobnie jak nie mogło ich zobaczyć ziemskie oko”⁵¹.

⁴⁸ T. SŁAWEK: *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*. Katowice 2012, s. 160.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850..., s. 169.

⁵¹ Ibidem, s. 170.

Teatralność, ale i przesłanie sceny podkreślone zostają przez wprowadzenie motywu muzycznego — uduchowionego śpiewu cór powietrza. Pisarz i w tej opowieści jawi się jako wielbiciel sztuki teatru, malarstwa, tańca, muzyki, śpiewu. Uczestnik życia artystycznego Europy wprowadza do swoich opowieści motywy z różnych sztuk. Współcześnie można by powiedzieć o filmowości jego prozy.

A mała syrenka wzniosła przezroczyste ramiona ku słońcu Boga i po raz pierwszy poczuła łzy. Na statku znów zaczął się ruch, syrenka zobaczyła, jak jej szukają księżę i jego śliczna żona, i ze smutkiem wpatrują się w falującą pianę, jakby wiedzieli, że rzuciła się do morza. Niewidzialna, ucałowała czoło księcia, uśmiechnęła się do niego i wraz z innymi dziećmi powietrza uniosła się na żeglującą po niebie różową chmurę.

— W ten sposób za trzysta lat wpłyniemy do królestwa Pana!⁵²

O czym jest *Mała syrenka*

Pomijając ostatni fragment, który ma wydźwięk pedagogiczny i wyraźnie został dopisany, aby skierować słowa do dziecięcych adresatów i między innymi zamazać treści erotyczne, przeznaczone dla dorosłych czytelników, dostrzegamy bogactwo znaczeniowe *Małej syrenki*.

Andersen snuje opowieść o: miłości duchowej i cielesnej, nadziejach, niespełnieniu, nieporozumieniach, oczekiwaniu, niepewności, nadziejach; radościach i cierpieniu; różnych odmianach miłości (do dziecka, do kobiety i mężczyzny, rodzeństwa i rodziców), o poświęceniu, oddaniu, wyrzeczeniach, ogołoceniu (syrenka oddaje głos; siostry oddają włosy); o nieśmiertelnym morskim żywiole, o białej pianie morskiej, falach, granatowej czy ciemnoniebieskiej wodzie, której barwa i ruch zmienia się w zależności od warunków pogodowych i oświetlenia; o niebieskich oczach syren, bieli ich ciała i fa-

⁵² Ibidem.

lujących włosach; podwodnych roślinach i kłębiących się myślach i uczuciach; o tajemniczych, mrocznych głębinach i czystości serca; o grzesznych pragnieniach, grzechu i niewinności, czystości; o ludzkim sercu i ludzkiej duszy — ludzkiej czy może wszystkich żywych istot (?); o czasie — oczekiwaniu, rozwoju, przemijaniu i nieśmiertelności; o bólu fizycznym i psychicznym; o ludzkiej namiętności, miłości i o społecznych obyczajach w zakresie zawierania związków małżeńskich.

Andersen opowiedział historię jednej z syren, wplatając w narrację opisy wyglądu bohaterów i miejsc, w których przebywali. Fabuła wskazuje na rozwój tytułowej bohaterki — od dzieciństwa do stopniowego wkraczania w dorosłość, kiedy dojrzewa fizycznie i społecznie, przeżywa miłość i doznaje cierpienia, musi podejmować decyzje w sprawach ostatecznych, życia i śmierci — nie tylko swojej, decyzje brzemiennie w konsekwencje.

Dojrzewanie pokazane jest jako ruch ku górze — z głębin morza, poprzez pobyt na brzegu, także w lasach i w górach, aż do unoszenia się w powietrzu. Z głębin morskich syrenka wypływa na powierzchnię wody, a następnie po wypiciu napoju może mieszkać na ziemi. Po ślubie księcia nie wraca do oceanu, ale wznosi się w powietrzu, zbliżając się do słońca. W tych różnych miejscach przestrzeni świata przedstawionego syrenka rozwija wieloaspektowo swoją osobowość — w ciemności głębin morza przygotowuje się do poznania świata, przyswaja o nim wiedzę z cudzych opowieści (babki i siostr). Na powierzchni, czyli na ziemi, doświadcza miłości w jej aspekcie emocjonalnym i fizycznym (seksualnym). W powietrzu natomiast ma miejsce rozwój duchowości religijnej. Ukrywane w głębi marzenia erotyczne (posąg młodzieńca), dążenie do ich spełnienia w małżeństwie z księciem ulegają sublimacji w doświadczeniu religijnym, w bliskości słońca, które jest też znakiem Absolutu. Jeśli więc dochodzi do konfliktu wartości czy różnego rodzaju nieporozumień, najwyższy poziom duchowości i nieśmiertelną duszę można uzyskać wtedy, kiedy cierpienie nie pozbawia wiary i etycznego osądu okoliczności i własnych działań.

Andersen stworzył w opowieści bohaterkę o silnej osobowości, ciekawą świata, zdeterminowaną w dążeniu do zamierzonych ce-

łów, o artystycznych talentach i wielkiej wrażliwości, odporną na cierpienie fizyczne, zdolną poświęcić wszystko dla ukochanego mężczyzny, ale jednocześnie świadomą istnienia jeszcze większych wartości, gotową na milczące i wierne trwanie przy ukochanym człowieku — a w sytuacji, wydawałoby się, tragicznego wyboru, zdolną do wycofania się, co według baśniowej opowieści zostało wynagrodzone w porządku religijnym.

Nawiązując do ustaleń i schematów Ulli Thomsen⁵³, można by wyczytać z *Małej syrenki* następujące treści: troista, trójpoziomowa struktura świata przypomina o żywiołach — wody, ziemi i powietrza; żywioł ognia łączy się z miłością i jej pochodnymi, czyli fascynacją, zauroczeniem, zachwytem. Jeśli zastanowimy się nad ruchem wznoszącym w historii syreny — z morskich głębin poprzez pobyt na ziemi do napowietrznych krain, to możemy mówić o stopniowym rozwoju, o sublimacji pragnień, odczuwanych czy przeczuwanych w ciemności i ukryciu, niespełnionych i niewypowiadanych na ziemi, przemienionych w duchowe nadzieje wśród cór powietrza, w bliskości istoty duchowej — Boga. Można by dostrzec, w takim ujęciu możliwości przemian w życiu ludzkim, elementy, opisane przez Zygmunta Freuda, tzn. podświadomość (morze), świadomość (ziemia, ląd) oraz nadświadomość (duchowość, mistycyzm).

Na zakończenie warto przytoczyć zdanie z książki Jadwigi Mizińskiej *Podnoszenie iskiei*. Autorka w rozdziale o zbawczej mocy baśni, o Andersenie, wrażliwości, połamańcach, kalekach czy śmietniku rzeczy, pisze o „życiu dla”. Wyjaśnia: „»Dla« — to maleńkie słówko radykalnie odmieńia dominującą dziś perspektywę życia »po coś«. »Dla« domaga się bowiem natychmiast dopełnienia w czymś (kimś) poza mną. Odnosi mnie — do czegoś lub kogoś ode mnie ważniejszego, wyższego, trwalszego. Ale zarazem — pociągającego mnie ku sobie wzwyż, podnoszącego ku Sobie z nadzieją ukojenia”⁵⁴. Następnie formułuje aforystyczne zdanie, które odniosłabym także do

⁵³ Zob. jedną z sześciu interpretacji *Małej syrenki*: *Splash! Six Views of the Little Mermaid*. Coordinator P. DAHLERUP. „Scandinavian Studies” 1990, vol. 62. http://scandinavian.wisc.edu/mellor/hca/pdf_files/articles.pdf (dostęp: 16.07.2012), s. 140—163.

⁵⁴ J. MIZIŃSKA: *Podnoszenie iskiei*. Lublin 2010, s. 254.

opowieści o syrence: „Jest to mianowicie widnokrąg Transcendencji, ale — przenikającej się z Immanencją”⁵⁵. Syrenka doświadcza miłości, ale marzy przede wszystkim o nieśmiertelnej duszy i zmierza ku słońcu i Bogu.

Chciałabym również zwrócić uwagę na refleksje o narracji, tym razem refleksje Jerome’a Brunera, który pisał, iż „nasze doświadczenie spraw ludzkich przybiera formę używania do ich opowiadania narracji”⁵⁶, a „znaczłą część życia przeżywamy w świecie skonstruowanym zgodnie z zasadami i chwytami narracji”⁵⁷, co powinno, zdaniem tego psychologa i dydaktyka, znaleźć odbicie w edukacji i rozwijaniu wrażliwości.

I jeszcze zdania z *Filozofii dramatu* księdza Józefa Tischnera. Opisanie syrenki i opowiedzenie jej losów przez Andersena przywołuje bowiem na myśl topos świata jako teatru i ludzi jako aktorów. Dla współczesnego czytelnika może wydać się zbieżne właśnie z koncepcją człowieka jako istoty dramatycznej. Ksiądz Józef Tischner pisał:

Być istotą dramatyczną, znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami. Człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i przepływający czas⁵⁸.

Być może tajemnica i głębia prozy Andersena tkwi właśnie w jego darze i umiejętnościach konstruowania genialnych opowieści, które w specyficznej scenerii na różne sposoby i wielowymiarowo pokazują tak wiele spraw człowieka w świecie.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ J. BRUNER: *Kultura edukacji*. Kraków 2005, s. 185.

⁵⁷ Ibidem, s. 207.

⁵⁸ Cyt. za: Z.A. KŁAKÓWNA: *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji*. Kraków 2003, s. 156–157.

Dzielny cynowy żołnierz

Za wzór analizy i interpretacji oraz metaforycznego czytania opowieści Andersena uznaję rozprawę Roberta MacLeana o *Dzielnym cynowym żołnierzu*¹, a także: artykuł Williama Mishlera o freudowskiej interpretacji tekstu², przypisy w formie rozbudowanych komentarzy na marginesie — w zbiorze baśni, które tłumaczyła i opracowała Maria Tatar, oraz internetową stronę z cyklu Surlalune Fairy Tales³ (w 51 przypisach do kilkustronicowego tekstu Anderse-
na cytowane są zdania z wymienionych rozpraw i wydań).

Dzielny cynowy żołnierz pochodzi z 1838 roku, z pierwszego zeszytu cyklu *Baśnie opowiedziane dzieciom* (obok dwu innych baśni: *Stokrotka* oraz *Dzikie łabędzie*). Ta krótka historia cynowego żołnierza bez jednej nogi, bo tylko na jego wykonanie zabrakło cyny z niepotrzebnej łyżki stołowej, obejmuje kilka dramatycznych wydarzeń. Żołnierz w pudle wraz z dwudziestoma czterema figurkami stanowił prezent dla dziecka. Umieszczony został w pokoju z innymi zabawkami, między innymi z wyciętym z papieru pałacem (pięknym jak teatr czy pałac królewski w Kopenhadze). Żołnierz

¹ R. MACLEAN: *Hans Christian Andersen's „The Steadfast Tin Soldier”: Variations upon Silence and Love*. <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/586pdf/maclean.pdf> (dostęp: 17.03.2013).

² W. MISHLER: *H.C. Andersen's „Tin Soldier” in a Freudian perspective*. „Scandinavian Studies” 1978, vol. 50, no 4. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4091782?uid=3738840&uid=2134&uid=367687291&uid=2&uid=70&uid=3&uid=367687281&uid=60&sid=21102055688817> (dostęp: 28.03.2013).

³ <http://www.surlalunefairytales.com/steadfasttinsoldier/> (dostęp: 28.03.2013).

zakochał się w tancerce, niestety, wypadł z mieszkania chłopca przez okno na ulicę (głową w dół, jak w akcie narodzin), płynął na papierowej łódce, a potem znalazł się w rynsztoku, gdzie spotkał szczura, omal nie utonął w kanale, dostał się niczym biblijny Jonasz do brzucha ryby, stamtąd został wyciągnięty w tym samym domu, który opuścił wcześniej — powrócił więc po granicznym doświadczeniu śmierci (przejściu przez brud i zło rynsztoka, ocaleniu w wodach kanału). W końcu stopił się w ogniu pokojowego pieca, gdzie wrzuciło go dziecko.

Narracji o zdarzeniach w tej opowieści („och, jakie dziwne rzeczy zdarzają się na tym świecie”), w której Andersen po raz pierwszy umieścił ożywione przedmioty, towarzyszą opisy uczuć żołnierzyka do tancerki wyciętej z papieru, stojącej w tanecznej figurze (na jednej nodze) przy wejściu do zamku, w pobliżu lustra (imitującego staw z woskowymi łabędziami). Kiedy żołnierzyk zauważył w pokoju tancerkę, a ich spojrzenia skrzyżowały się, poczuł, że jest zakochany i że byłaby dla niego żoną, gdyby nie dzielący ich status społeczny („Ale jest taka wytworna, mieszka w zamku, a ja mam tylko pudełko, i w dodatku jest nas dwudziestu pięciu. To nie miejsce dla niej”⁴). Mógł więc tylko zza tabakierki przyglądać się panience, mimo ostrzeżenia goblina, aby tego nie robił. We wszystkich dramatycznych zdarzeniach żołnierzykowi „towarzyszy” tancerka; myśli o niej, fantazjuje, że wybranka jest przy nim — „Ach, gdyby tak chociaż ta panienka siedziała tu w łódce, to mogłoby sobie być nawet dwa razy ciemniej”⁵. Miłość bowiem istnieje poza fizyczną bliskością, poza czasem i przestrzenią — twierdzi literaturoznawca MacLean.

Po pierwszej lekturze czytelnicy mówią, że jest to smutna opowieść o miłości. Jak się okazuje po głębszym, wielokrotnym odczytaniu tekstu, pierwsze wrażenia są powierzchowne, brakuje w nich wielu szczegółów, wątków i myśli, a opowieść, o której MacLean pisze, że jest miniaturowym arcydziełem, rodzi szereg pytań i wą-

⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 184.

⁵ Ibidem, s. 185.

pliwości. Można się zastanowić, co różni utwór Andersena od typowych opowieści romantycznych czy średniowiecznych romansów, dlaczego dwoje bohaterów, a przede wszystkim żołnierzyk, nie poruszają się (raz jeden kładzie się za tabakierką) i nie robią niczego z własnej woli, mimo że inne zabawki bawią się po północy, w czym tkwi prawdziwe zagrożenie dla żołnierzyka — ze strony goblina czy tancerki. Mishler twierdzi, że żołnierzyk wypiera swoje erotyczne pragnienia, czyli Andersen przedstawia życzenia czy marzenia w procesie ich tłumienia.

Bohaterowie w tym samym czasie znaleźli się w piecu. Żołnierzyka wrzucił chłopiec, tancerka przeleciała (jak sylfida czy córka powietrza) przez pokój w ostatnim tańcu pod wpływem wiatru lub goblina (który jako znak zła w opowieści, może być w każdej istocie). W ogniu żołnierzyk zamienił się w małe cynowe serduszko, a z tancerki pozostał cekin zdobiący jej strój. Ostatnie zdanie baśni możemy odczytać albo jako tragiczny, smutny koniec historii, albo jako optymistyczny początek jakiejś nowej opowieści. Zakończenie ma tonację gorzko-słodką (albo na odwrót) — „Gdy nazajutrz pokojowa wybierała z pieca popiół, znalazła go [żołnierzyka — E.O.] w postaci małego cynowego serduszka; a z tancerki został tylko cekin, spalony na węgiel”⁶. Nie ulega wątpliwości, że żołnierzyka pochłonął ogień, ten, który był w nim samym, i ten, który palił się w piecu — „nie wiedział, czy to żar prawdziwego ognia czy ognia miłości. Zupełnie stracił kolory, ale czy to się stało w czasie wędrówki, czy ze smutku, tego nikt nie potrafił powiedzieć”⁷. I żołnierz, i tancerka zginęli razem. Nie pozostał po nich wyłącznie popiół, gdyż zawsze coś pozostaje, chociaż w zmienionym kształcie, co być może świadczy o tym, jacy bohaterowie byli przedtem (serce żołnierzyka, tandetny cekin — wielki jak twarz, na środku kostiumu — zamiast serca? A może takie kształty to tylko złudzenie?). Najważniejsze jest, być może, zapadające po ostatnim zdaniu opowieści milczenie, co sugeruje tajemnicę, której nie można wyrazić czy opowiedzieć, bo na niewiedzy, częściowej przynajmniej, opiera się relacja między kobietą

⁶ Ibidem, s. 187.

⁷ Ibidem.

i mężczyzną, a przyszłość nie jest znana⁸. Serce wskazuje na związek historii żołnierzyka z mitem o Erosie, a tancerki — z mitem o Narcyzie, a przede wszystkim na związek między miłością i śmiercią. Śmierć podkreśliła heroiczną doskonałość żołnierzyka i próżność baleriny (widzianej oczyma mężczyzny), ale być może jego stałość była wyrazem lęku i tłumienia erotycznych pragnień (według Mishlera sylwetka żołnierzyka z jedną nogą i bagnetem na ramieniu przypomina o kastracji i erekcji, dla MacLeana — także o kalectwie żołnierza albo o bohaterze obrazu Edvarda Muncha *Krzyk*; żołnierz nie krzyczy i nie płacze; dla Tatar wybór bohaterów ma nieco ironiczny wydźwięk — żołnierzyka i tancerkę, gdyby nie kalestwo i przybrana poza, łączyłby ruch, maszerowanie i taniec, a także ich zachwycające, kolorowe stroje).

MacLean podejmuje w swoich rozważaniach wątek miłosny i analizuje sytuacje, w których żołnierz milczy (nawet nie porusza językiem), nie wyznaje miłości, tylko patrzy na panienkę, nie woła o pomoc, kiedy wypada na ulicę, nie odpowiada na pytania szczura, ponieważ nie ma paszportu. W takim postępowaniu ujawnia się cecha, która została wskazana już w tytule: „steadfast”, czyli surowość, sztywność, nieugiętość, nieustępliwość, trwanie (jak w pozycji buddyjskiego mnicha), niezłomność, heroizm i cnoty żołnierskie czy burżuazyjne. Panienka również wykazuje się niezłomnością, stojąc tak długo w pozycji tanecznej, w której trudno utrzymać równowagę.

Mishler dostrzega na poziomie fabuły, że żołnierz przemieszcza się, ale jakby bez poruszania się. Jego ruch wynika z działania innych, a na poziomie formalnym historia kończy się bez rozwiązania centralnego konfliktu. Dla Andersena ważny jest sam tekst. Religijny niepokój i filozoficzny relatywizm powodują, że pisarz do-

⁸ R. MACLEAN napisał w ostatnim akapicie: „Time flows on, and the Tin soldier and the ballerina exist to be bequeathed to a future generation, child and adults alike, after the bloodiest century of the planet. Nothing is ever lost, only changes shape and continues anew. So this story seems to tell us, though as a reader I remain in the inferno with the two small lovers, in that instant of their coming together, uniting in a sudden flare of light—the ultimate silence at the centre of the universe” (*Hans Christian Andersen's „The Steadfast Tin Soldier”...*, s. 38).

strzeża sens właśnie w tekście jako tekście. Bohater opowieści nie jest po prostu ożywioną zabawką, skoro sam się nie porusza. Jest obdarzony ludzką świadomością i, dodajmy, uczuciowością.

Maciej Skowera zwraca uwagę na przejawy romantycznej koncepcji miłości w życiu prywatnym i opowieściach Andersena, takie jak: odnalezienie obiektu uczuć, jego idealizacja oraz tragiczny finał i, co się z tym wiąże, bunt przeciwko nierównościom społecznym i temu, że światu daleko do ideału, że nie jest taki, jak powinien być. Takie elementy można znaleźć na przykład w *Małej syrence* czy *Dzielnym cynowym żołnierzyku*⁹.

Podobnie jak w wielu innych opowieściach Andersena w *Dzielnym cynowym żołnierzyku* można znaleźć ślady biografii pisarza. Ojciec Andersena był w armii Napoleona, a wrócił do domu w 1814 roku schorowany (z powodu długiego, wyczerpującego marszu). Pisarz podejmował nieudane starania, aby zostać aktorem lub tancerzem. Oświadczył się siostrze przyjaciela, ale wiedział, że jego wybranka ma narzeczonego, więc oświadczyzny zostały odrzucone. Nosił jednak na piersi skórzany woreczek z listem właśnie od Riborg Voigt, która odrzuciła jego oświadczyzny. Konstrukcja bohatera i opowieści wskazuje na miłosną fascynację mężczyzny, ale i na jego niezdeterminowanie, lęk czy wahania w stosunku do kobiety. Andersen wiele podróżował, do każdej podróży starannie się przygotowywał, bojąc się, że zapomni na przykład paszportu. Podróż nie była dla niego ucieczką, ale nadawała rytm życiu, pozwalała na nieustanny ruch ciała, duszy i myśli, na zdobywanie wciąż nowych doświadczeń i wiedzy.

⁹ M. SKOWERA: *W ogrodzie małej syreny — o miłości romantycznej w baśniach Andersena*. <http://niewinni-czarodzieje.pl/w-ogrodzie-malej-syreny> (dostęp: 30.03.2013).

Kalosze szczęścia

Kalosze szczęścia (opublikowane w tomie z 1838 roku, a potem w wersji poprawionej — w 1849 roku) to utwór noszący zaskakujący tytuł, wskazuje on bowiem na wybór obuwia jako tematu, bohatera czy rekwizytu opowieści. Możemy zapytać, co kalosze mają wspólnego ze szczęściem, rozumianym jako stan duchowy czy jako sprzyjające okoliczności, które umożliwiają realizację zamierzeń. W tytule łączy się realizm (obuwie bardzo często noszone w wilgotnym klimacie) z fantastyką i abstrakcją (kategoria „szczęścia”), a w świetle całości brzmi on ironicznie — te kalosze, a właściwie możliwe za ich sprawą zmiany, nie dają szczęścia ludziom.

Opowieść składa się z sześciu części, których tytuły wskazują na miejsce zdarzeń (pierwsza część — „Początek”, szósta część — „Najlepsze, co zrobiły kalosze”), jej bohaterów (radca, nocny strażnik, kopista; w tytułowej zapowiedzi nie pojawia się ważna postać realistyczna, a mianowicie student; nie ma również postaci fantastycznych — młodszej Radości i starszej Troski) lub opisywane zdarzenie („Epizod z głową. Deklamacja. Niebywała podróż”); w niektórych częściach pojawiają się partie wierszowane.

„Początek” łączy w sobie elementy realistyczne i fantastyczne, pokazując równoległe dwie sytuacje: spotkanie towarzyskie, podczas którego zebrani rozmawiają o czasach średniowiecznych, a radca Knap wyraża przekonanie, że wtedy żyło się najlepiej, oraz rozmowę dwu wrózek — Radości i Troski, mieszanek pałacu Szczęścia, którego wolę wypełniają — dotyczącej między innymi niezwykłych

kaloszy, umożliwiających podróże w czasie i przestrzeni. Radość nie ma wątpliwości, że każdemu, kto ubierze kalosze i dzięki temu doświadczy spełnienia życzenia, zmiana przyniesie szczęście; takiej pewności brakuje Trosce, która uważa, że każdy z radością pozbedzie się kaloszy i wróci do swojego świata.

W kolejnych częściach opowieści Andersen jakby prowadzi eksperyment literacki: umieszcza bohaterów w świecie, w którym chcieliby się znaleźć. Opisuje taki świat, zwracając uwagę na topografię (np. ulice i budynki Kopenhagi) czy realia historyczne (np. średniowieczny władca Hans czy drukarz i wydawca Gehmen) lub naukowe wyjaśnienia (szybkość światła, mapy i budowa księżyca), i pokazuje, jakie uczucia obudziła w bohaterach zmiana statusu społecznego, zajęcia, środowiska i czasów.

Historia radcy, którego Andersen przeniósł w czasy średniowiecza, pozwoliła na pokazanie miasta sprzed wieków, uwydatnienie różnic w mowie, przypomnienie takich wydarzeń, jak epidemia cholery czy napad piracki na statek stojący na redzie, a także opisanie niewyjaśnionego wtedy zjawiska zorzy polarnej. Andersen chciał również, aby czytelnik wyobraził sobie, co mógł czuć radca, gdy znalazł się w tak odmiennym świecie, jak był przerażony i czuł się zagubiony. Historia radcy, spowodowana wypiciem ponczu, doprowadziła bohatera do wniosku, że „nasze czasy, z wszystkimi ich brakami, są jednak znacznie lepsze niż te, w których dopiero co był”. A narrator przyznał mu rację, zwracając się bezpośrednio do czytelników: „Widzicie, tak rozsądnie myślał radca!”¹.

W historii strażnika nocnego rozegrały się zupełnie niezwykle epizody. Najpierw bohater poznał wiersz porucznika, któremu zazdrościł swobody, i zrozumiał, jak ważna jest dla niego własna rodzina („Porucznik, miłość i bieda to trójkąt albo też równie dobrze połówka roztrzaskanej kostki szczęścia”²). Potem, ujrawszy spadającą gwiazdę i przypomniawszy sobie opowieść studenta o du-

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 463.

² Ibidem, s. 464.

szy wędrującej z planety na planetę, strażnik pomyślał życzenie: „Gdybym tak mógł skoczyć tam, do góry, tak, żeby ciało zostało tu, na schodach!”³. Ponieważ miał na nogach magiczne kalosze, życzenie spełniło się. Andersen, inspirowany ówczesną fizyką, napisał kilkanaście zdań o prędkości światła, kosmicznych odległościach i strukturze Księżyca, a także o wyobrażeniach dotyczących mieszkających tam istot (księżycowy świat wydaje się odbiciem świata na ziemi). Fantastyczny i groteskowy zarazem jest obraz rozdzielenia ciała i duszy („Siedziało bez życia na schodach [...], a oczy patrzyły w kierunku Księżyca za pocziwą duszą, która tam powędrowała”⁴), a zwłaszcza duszy poszukującej ciała na posterunku policji czy w biurze zaginionych rzeczy. W tej fantastycznej, nieco makabrycznej, ale i nieco humorystycznej historii pisarz stara się zrozumieć naturę życia, śmierci i dualizmu człowieka — „przechodzień delikatnie uszczypnął go w nos, a wtedy ciało utraciło równowagę i wyłożyło się jak długie; człowiek przecież nie żył [...], strażnik był martwy i martwy pozostał [...], możemy jednak pocieszyć się tym, że dusza jest w najlepszej formie, gdy żyje na własną rękę, ciało ją tylko ogłupia”⁵. Po zdjęciu kaloszy w kostnicy szpitalnej okazało się, oczywiście, że strażnik nie umarł.

Tytuł kolejnej części opowieści zapowiada trzy zdarzenia: epizod z głową, deklamację i niezwykłą podróż, których uczestnikiem okazuje się student medycyny. Andersen tworzy i opisuje dziwne, groteskowe sytuacje, które pozwalają na kpiarską charakterystykę rozmaitych zachowań ludzkich. O studencie, który chciał wydostać się na kilkunastominutowe spotkanie przez szczelinę między sztachetami w płocie okalającym szpital, pisze, że „tylko w znaczeniu cielesnym można było powiedzieć, że miał wielką głowę”⁶. Wypowiadzawszy życzenie, aby głowa się zmieściła, student naraził się na strach, złość i poczucie wstydu, kiedy tkwił nieruchomo między sztachetami w strugach ulewnego deszczu. Dość dużo czasu upłynęło, zanim zdecydował się wypowiedzieć życzenie, które spowo-

³ Ibidem, s. 465.

⁴ Ibidem, s. 466.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 467.

dowało uwolnienie z pułapki — „jego głowa była wolna i galopem ruszył do szpitala”⁷.

Pisarz wielokrotnie zwraca się do czytelnika czy słuchacza, tworząc rodzaj wspólnoty piszącego i odbiorców, na przykład uprzedza fikcyjne zdarzenia: „Ale nie powinniśmy sądzić, że tym samym wszystko się skończyło, o nie — będzie jeszcze gorzej”⁸.

Kolejna sytuacja ma miejsce w teatrze, gdzie bohater słucha recytacji długiego wiersza *Okulary ciotki*, pod którego wpływem i dzięki noszonym kaloszom odbywa podróż do serc kilku widzów. Nawet jednozdaniowe streszczenie upewnia czytelnika, jak wyostrzonym zmysłem obserwacji społecznej, literackiej czy psychologicznej oraz jak niezwykle żywą wyobraźnią odznaczał się autor *Kaloszy szczęścia*.

„Ja” liryczne i zarazem bohater wiersza *Okulary ciotki* chciałby wróżyć z kart i przepowiadać przyszłość, tak jak, w jego mniemaniu, robi to jego ciotka — mimo że tak naprawdę kobieta milczy na temat przyszłych losów. W okularach ciotki idzie do teatru, deklamuje wiersz o tym, jak blisko jest dostrzeżenia, co się zdarzy lub co spotka widzów, ale wciąż wycofuje się przed wypowiedzeniem ważnych zdań. Zauważywszy, iż widzowie słyszą w wierszu tylko „czcze gadanie”, kończy wiersz, im oddając głos („I głos oddaję, czas na wasze zdanie”⁹).

Student medycyny, wysłuchawszy wiersza, wypowiedział życzenie, że chciałby mieć takie okulary, aby zajrzeć w cudze serca, na przykład serca tych, którzy siedzieli w pierwszym rzędzie. Cudowne kalosze umożliwiły mu tę wyjątkową podróż w głąb ludzkich serc. Andersen miejscami z powagą ocenia ludzi, miejscami bawi się taką wymyśloną, niemożliwą eskapadą, szukając konkretnych analogii dla takich uczuć czy stanów, które mógłby dostrzec bohater utworu. W sercu pierwszej damy znalazły się „modele cielesnych i duchowych ułomności przyjaciółek, co przypominało gipsowe formy zwyrodniałych członków”¹⁰. Drugie serce przypominało świątynię, w której latał gołąb niewinności, trzecie — wypełniał obraz

⁷ Ibidem, s. 468.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 470.

¹⁰ Ibidem, s. 471.

chorej matki, która wśród róż i świergotu ptaków błogosławiła córkę. Serce rzeźnika pełne było mięsa, a serce jego żony okazało się „starym, podupadłym” gołębnikiem. Z kolei inne serce przypominało autentyczny gabinet luster z zamku Rosenberg, a przed zwierciadłami: „Na środku pokoju siedziało jak dalajlama nic nieznaczące »ja« właściciela serca, zdumione widokiem swojej własnej wielkości”¹¹. I wreszcie — serce, które przypominało pudełko z igłami, nie należało do starej panny, lecz do młodego żołnierza, „człowieka” — ironizuje narrator — „wielkiego ducha i wielkiego serca”.

Po „obejrzeniu” wnętrza siedmiu serc student był po prostu przerażony nie tym, co zobaczył, lecz myślą o własnym szaleństwie. Pisarz, kreśląc krytycznie i prześmiewczo syntetyczne portrety kilku osób (może z wyjątkiem dwu dziewczyn — niewinnej i córki chorej matki), łącząc elementy i tonacje, jak w groteskowo-onirycznym seansie, dodaje jeszcze kilka zdań o studencie, który chcąc wypłatać się z koszmarnego szaleństwa, pobiegł w ubraniu do sauny, a wieczorem przykleił sobie na kark plaster na muchy. Narrator jednym zdaniem komentuje: „Nazajutrz rano krwawiły mu plecy, tyle miał z kaloszy szczęścia”¹². Studentowi kalosze nie dały radości, ale Andersen mógł dać upust swej wyobraźni, zmysłowi przenikliwej, wyposażonej w dużą dozę krytycyzmu obserwacji psychologiczno-społecznej oraz talentowi narracyjnemu.

Kalosze zostały oddane przez strażnika nocnego na komisariat policji jako przedmiot bez właściciela. Wkrótce ubrał je przez pomyłkę kopista policyjny, młody urzędnik zajmujący się przepisywaniem pism procesowych. Na spacerze w parku spotkał znajomego poetę. Panowie rozmawiali o swoich zajęciach; kopista uznał, że może dobrze jest być poetą i mieć wiele swobody, na przykład w podróżowaniu. Pierwsze zdania kopisty-poety w nawiązaniu do wiosennej pory brzmiały: „Powietrze tak niebywale czyste, chmury tak piękne, i ten zapach zieleni! Od wielu lat nie czułem tego, co czuję w tej chwili”¹³. Komentując tę poetycką wypowiedź, narrator prosto defi-

¹¹ Ibidem, s. 472.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 473.

niuje poezję jako odpowiednie nazywanie myśli czy uczuć — „poeta ma lepszą duchową pamięć, potrafi nosić w sobie ideę czy uczucie, dopóki jasno i wyraźnie nie przybiorą kształtu słowa”¹⁴.

W szóstej części pojawia się nowy bohater, powracają też Troska i Radość. Student teologii spełnia marzenie o podróżowaniu — przez Szwajcarię przejeżdża do Włoch. Andersen nie tylko w zwięzły sposób opisuje piękno alpejskiego, włoskiego i duńskiego pejzażu¹⁵, lecz także nawiązuje do własnych doświadczeń turystycznych. W groteskowej tonacji przedstawia niedogodności podróżowania ciasnym dyliżansem, do którego wlatywały chmary uciążliwych owadów, i nocowania w przydrożnym zajeździe, gdzie na podróżnych czekały tłumy żebraków, kiepskie jedzenie i byle jaki nocleg. Cudowny powrót z niezbyt udanej podróży przynosi kolejną niespodziankę w fabule miniopowieści o studencie. Młodzieniec wypowiedział pragnienie: chciał już nie odczuwać wszelkich niedogodności natury cielesnej i unosić się w powietrzu wyłącznie w postaci duchowej, czyli „osiągnąć szczęśliwy cel, ostateczną szczęśliwość”. Dzięki kałoszom życzenie się spełniło. Z jednego akapitu czytelnik wiele się dowiaduje: jak na czarno-białej fotografii w pokoju studenta z okna zwisają białe firanki, a on sam leży w czarnej trumnie, gdyż „Jego życzenie się spełniło, ciało odpoczywało, duch podróżował”¹⁶. Pragnienie studenta nie było tak niezwykle, bo już ateński mąż stanu i poeta Solon powiedział: „Nie nazywaj nikogo szczęśliwym, nim nie znajdzie się w grobie”¹⁷.

Widać, że Andersena nurtowały problemy dualizmu natury człowieka, a przede wszystkim problemy życia, śmierci i nieśmier-

¹⁴ Ibidem, s. 473–474.

¹⁵ „Przyroda wokół była mroczna, bezmierna i pełna powagi. Świerkowe lasy wyglądały na wysokich skałach jak poduszki wrzosów, szczyty ginęły w mgławicy chmur. [...] Pośród ciemnobłękitnych gór jak płonące złoto leżało w wieczornym świetle jezioro Trazymeńskie [...], trzymały się za zielone palce szpalery winorośli [...], góry i chmury przybrały cudowną, zieloną barwę, tak czystą, nasyconą [...]. Droga prowadziła przez gaj oliwny, studentowi zdawało się, że jest w kraju wśród karbowanych wierzb” (ibidem, s. 479–480).

¹⁶ Ibidem, s. 480.

¹⁷ Ibidem.

telności, samotności, cierpienia i ulgi, myśli i milczenia, co zawarł w paradoksalnym stwierdzeniu: „Každy trup to sfinks nieśmiertelności”, oraz w ośmiu wersach poematu („Bardziej uciska serce twe ten zimny świat// Niż czarna ziemia, co przywali twoją trumnę”¹⁸).

W pokoju znalazły się także dwie wróżki. Troska nie przyznaje racji Radości, że student jako zmarły osiągnął stan szczęśliwości; młody człowiek umarł bowiem na własne życzenie i nie wykazał dość siły, aby pokonać trudy życia i udźwignąć skarby, „które zgodnie ze swym przeznaczeniem ma udźwignąć”. Troska ożywiła więc studenta, zdejmując mu kalosze. Troska i Radość zniknęły; ludzie będą musieli sami próbować zmieniać swoje położenie i swój los tak, aby czuli się szczęśliwi i nie czuli troski. Ale skoro Troska zabrała kalosze, teraz ona, jako uosobienie ludzkich cierpień, będzie mogła spełniać swoje „życzenia” unieszczęśliwiania ludzi. Andersen nie ma wątpliwości, że życie i szczęście w życiu to współwystępowanie radości i troski (obie wróżki pochodziły z dworu Szczęścia).

Opowieść składa się z kilku sytuacji; szybko zmieniająca się fabuła nasuwa skojarzenia z teatrem lub filmem. Jak w wielu opowieściach duńskiego pisarza i w tej zawarto: fabułę, która pokazuje ludzkie życie i udowadnia jakąś tezę (w *Kaloszach szczęścia* tezę, że fortuna kołem się toczy), opisy (nawiązujące do malarstwa, wycinanek czy nawet fotografii) oraz refleksje (wyrażone wprost lub sugerowane przez fantastycznych bohaterów, którzy personifikują pojęcia abstrakcyjne).

¹⁸ Ibidem, s. 481.

Opowieści o dwu drzewach — *Ostatni sen starego dębu i Driada**

BŁYSKI to ślady codziennej krzątania umysłu, z której poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą.

Julia Hartwig Błyski, 2002

Refleksja dydaktyczna (1)

Wybór zarówno baśni Andersena, jak i materiałów kontekstowych wiąże się z jednej strony z zajęciami dydaktycznymi z literatury dla dzieci i młodzieży, z drugiej — z zajęciami z dydaktyki literatury. W pierwszej sytuacji dydaktycznej oba teksty, o których będę mówić, mogły stanowić uzupełnienie zajęć o Andersenie, na których można przywołać wiele tekstów kultury, na przykład na nowo odkrytą i odczytaną *Królową Śniegu*, baśń *Cień* oraz duński animowany, pełnometrażowy, biograficzny film *Andersen i jego długi cień*, ilustracje do rozmaitych wydań, zwłaszcza wycinanki w najnowszym trzytomowym wydaniu w przekładzie Bogusławy Sochańskiej, a także ilustracje Andrzeja Strumiłły i obrazy Wilhelma

* W rozdziale wykorzystano fragmenty pracy E. OGŁOZY: *O czytaniu Andersena (i nie tylko)*. W: *Różnorodne aspekty kształcenia kompetencji kulturowej w edukacji polonistycznej*. Red. G. RÓŻAŃSKA. Ustka 2009.

Sasnała, *Opowieść o matce* oraz kilkuminutowy film animowany czy komiks, lub raczej *graphic novel*. Natomiast w drugiej sytuacji — po lekturze wiersza Zbigniewa Herberta *Dęby* można sięgnąć po teksty z literatury pięknej i innych działów piśmiennictwa, także po obrazy czy baśnie Andersena, w których pojawiają się motywy drzewa lub drzew, a przede wszystkim dębu.

O Ostatnim śnie starego dębu i o Driadzie — ogólnie

Utwór *Ostatni sen starego dębu* (z podtytułem *Baśń wigilijna* lub *Baśń Bożego Narodzenia*) ukazał się po raz pierwszy drukiem w zbiorze *Nowe baśnie i opowieści* 2 marca 1858 roku. Cały nakład zniknął z księgarni 12 marca. Sam autor dzieła wyjaśnił w jednym zdaniu: „*Ostatni sen starego dębu*, podobnie jak *Elementarz*, pojawiły się z nastroju chwili”¹. Wcześniej pisał o baśniach autorskich (nie tych zaczerpniętych z ludowych przekazów): „drzemały one w moich myślach jak nasiona, potrzebowiałem tylko nastroju, promienia słońca, kropli piołunu, i zamieniały się w kwiat”².

Jackie Wullschläger zwraca uwagę, że w tym czasie Andersen wiele pisał, zmagał się z problemami wiary i nieśmiertelności, a także przejawiał nowatorskie i eksperymentalne podejście do baśni jako gatunku literackiego. Badaczka wskazuje na takie cechy dwu zbiorów z 1858 roku, jak: „sposób poetyckiego obrazowania, który pozwalał mu [czyli Andersenowi — E.O.] zarówno dać wyraz własnemu fatalizmowi, jak i chrześcijańskiej wizji świata, której starał się pozostać wierny”³, a także to, że „Antycypował pewne elementy modernizmu: wyrażanie sensu przede wszystkim poprzez styl, formę i poetyckie obrazowanie; płynność charakterów oraz świa-

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862—1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 384.

² Ibidem, s. 374.

³ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005, s. 396.

domość irracjonalnych funkcji umysłu; mniejsze znaczenie intrygi"⁴. Następnie Wullschläger dodaje: „Detale świata natury — mucha przysiadająca na wiotkim źdźbłę trawy, promienie słońca igrające między gałązkami i liśćmi drzew, konik polny czyszczący sobie skrzydełka — zarysowane są delikatnie”⁵.

Anna Kapuścińska w artykule *Baśniowa charytologia Hansa Christiana Andersena* przytacza liczby: „Spośród 212 baśni i opowieści aż 166 zawiera szeroko pojęte motywy religijne, które koncentrują się wokół ponad 100 kategorii”⁶. O baśni wigilijnej pisze, że „przy-pomina starą, pochodzącą z XIII/XIV wieku łacińską sekwencję bożonarodzeniową — w wersji wernakularnej popularną także wśród duńskich protestantów — głoszącą, że tylko Syn Boży jest źródłem wszelkiego usprawiedliwienia⁷, a fabuła tej alegorycznej opowieści podporządkowana jest problemowi duchowego wyzwolenia poprzez śmierć i zmartwychwstanie, służy też ewokacji warunków osiągnięcia wewnętrznego oczyszczenia i transformacji”⁸.

Driada. Baśń z wystawy paryskiej 1867 roku ukazała się po raz pierwszy jako odrębna publikacja 5 grudnia 1868 roku, a pierwszy przekład na język polski, którego dokonała Bogusława Sochańska, znalazł się w trzytomowym wydaniu tekstów Andersena⁹. Autor w *Uwagach do „Nowych baśni i opowieści”* szczegółowo wyjaśniał, iż wielkie wrażenie wywarł na nim budynek wielkiej Wystawy Światowej, który widział wiosną 1867 roku („jego wygląd zapierał dech w piersiach”¹⁰). Słyszając pewnego duńskiego sprawozdawcę, że tylko Dickens mógłby opisać wystawę, „wywieść z tego spektaklu jakąś artystyczną wizję”¹¹, zapragnął to sam zrobić. Jednocześnie zoba-

⁴ Ibidem, s. 404.

⁵ Ibidem, s. 396.

⁶ A. KAPUŚCIŃSKA: *Baśniowa charytologia Hansa Christiana Andersena*. W: *Wokół Andersena. W dwusetną rocznicę urodzin*. Red. A. CICIĄK. Szczecin 2008, s. 24.

⁷ Ibidem, s. 33.

⁸ Ibidem, s. 34.

⁹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 427.

¹⁰ Ibidem, s. 397.

¹¹ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 446. Informacje o *Driadzie* za rozdziałem: *Współczesny pałac Alladyna (1865–1869)*, s. 436–456.

czył któregoś dnia, „jak z placu przed hotelem, w którym się zatrzymałem, wywożono uschłe drzewo kasztanowca. Obok stał wóz z młodym drzewkiem przywiezionym tego ranka ze wsi; miano je tu zasadzić. Pomysł baśni o wystawie paryskiej ukryty był w tym drzewku i mnie darowany; kiwnęła mi z niego ręką *Driada*”¹². Aby lepiej przedstawić wystawę, Andersen wrócił do Paryża we wrześniu. Utwór dedykował Justowi Mathiasowi Thielemu (przyjacielowi, pisarzowi, zbieraczowi i wydawcy duńskich podań ludowych). Nad *Driadą* pisarz pracował prawie trzy lata — od 1865 roku. Był bardzo zadowolony z końcowego efektu; baśń została wydana w nakładzie 3000 egzemplarzy, który rozszedł się błyskawicznie. Wullschläger określa *Driadę* jako baśń pełną ukrytych treści, w której Andersen „próbował połączyć swoją reakcję na wystawę z opowieścią o seksualnym wyzwoleniu Paryża”¹³, w której zawarł własną „seksualną frustrację”, nie pozwolił bohaterce „na chwilę spełnienia bez połączenia jej ze śmiercią i rozpadem, a wybierając seksualny język kobiety jako łatwiejszy sposób na wyrażenie siebie, podświadomie” — jak interpretuje opowieść o *Driadzie* biografka Andersena — „chce wymierzyć sobie karę za seksualne pragnienia, których nie potrafi zaspokoić”¹⁴.

Motyw drzewa w innych baśniach

W baśni o poezji, o byciu poetą, który odczuwa i bóle tworzenia, i bóle zębów (*Ciocia bólżeba*) Andersen rozwinął metaforę drzewa-świata, którą bohater i narrator opowieści odczytał nie z książki czy gazety, ale z liścia lipy, przyniesionego przez podmuch wiatru. „Obserwowałem gęste, rozgałęzione żyłki; poruszało się po nich jakieś maleńkie stworzonko, tak jakby chciało je dokładnie przestu-

¹² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 397–398.

¹³ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 446.

¹⁴ Ibidem, s. 450, 451.

diować. Pomyślałem wtedy o ludzkiej mądrości; my też pełzamy po liściu, tylko jego znamy, ale natychmiast wygłaszamy wykład o całym wielkim drzewie, o korzeniu, pniu i koronie, o tym potężnym drzewie-Bogu, świetle i nieśmiertelności, a znamy z tego tylko jeden mały liść!”¹⁵. Z kolei wskazując źródło inspiracji do baśni *Są różnice*, pisarz wyjaśnia, że niedaleko dworku na Zelandii „na grobli rosła [...] kwitnąca jabłoń, prawdziwy obraz wiosny, drzewo tak jaśniało i pachniało w moich myślach, że nie mogłem o nim zapomnieć, i zasadziłem je w mojej twórczości”¹⁶.

Ostatni sen starego dębu — narracja i zawartość myślowa

Już sam tytuł baśni sugeruje pewne sensy: ostatni sen, a więc następnego już nie będzie, czyli zapowiedź śmierci, tym bardziej że bohater opowieści, dąb, jest stary. Podtytuł wskazuje czas — wigilia Bożego Narodzenia, pojawia się więc kontrast śmierci i narodzin. Pierwsze zdanie z kolei wskazuje miejsce, oczywiście bez szczegółów: „Wysoko na zboczu nad brzegiem morza stał w lesie bardzo stary dąb” (wysoki brzeg sugeruje, że być może jest to fragment wybrzeża szwedzkiego). W pierwszym akapicie pojawia się ponadto kilka miar czasu: 365 dni, rok, pory roku, dzień i noc, czyli można się spodziewać, że baśń kryje także refleksje na temat czasu, zmienności, powtarzalności, rytmu.

Kolejny fragment wprowadza drugą bohaterkę, jest nią nieduży owad — stawonóg, którego nazwa polska brzmi jętka jednodniówka, angielska *mayfly* (to, co lata w maju), a łacińska *Ephemeroptera* (czyli to, co krótko żyje i jest uskrzydłone). Rozmowy dębu z jętką dotyczą życia — względności w ocenie jego długości, czerpania zeń radości, smutku śmierci, chwili i nieskończoności. Dąb mówi o jętce: „Biedactwo. Jeden jedyny dzień to całe twoje Życie! Jakże krótkie! To

¹⁵ Ibidem, s. 346.

¹⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 380.

strasznie smutne”¹⁷. Jętka nie rozumie obaw dębu, że wszystko się kończy po jednym dniu, co to znaczy „wszystko” i co się kończy. Mówi z wielkim zachwytem o urodzie świata i życia: „Ty masz tysiące moich dni, ale ja mam tysiące chwil na radość i szczęście. Czy cudowność tego świata skończy się, kiedy ty umrzesz?”¹⁸. Kiedy dąb odpowiada, że cudowność świata „na pewno będzie trwała dłużej, nieskończenie dłużej, niż to sobie potrafię wyobrazić”, jętka podsumowuje tę dyskusję o czasie zdaniem: „No to mamy tyle samo czasu, tylko różnie go liczymy”¹⁹.

Andersen wypełnia następnie fragment tekstu opisem lotu owada („jętka tańczyła i wywijiała w powietrzu”), piękna jego skrzydeł („delikatnych, finezyjnych, o aksamitnej miękkości i przezroczystości szyfonu”), wylicza rośliny, których zapach jest niezwykle intensywny. Z czułością, poetycko ukazuje zakończenie dnia — życia jętki: „Dzień był długi i cudowny, a gdy słońce zaszło, mała muszka poczuła się miło znużona całą tą zabawą. Skrzydła już nie chciały jej nieść i cichutko opadła na miękkie, rozkołysane żdźbło trawy, skinęła głową tak, jak potrafi jętka, i pogodnie zasnęła; była to jej śmierć”²⁰.

Narrator dodaje, że takie zdarzenia powtarzały się co roku, a następnie znowu zapowiada niezwykle czas dla dębu; w cytowanym dalej zdaniu używa liczby pojedynczej, ale nazwy pór dnia i roku odnoszą się tym razem do całego życia drzewa: „Dąb stał, czuwając przez swój wiosenny poranek, letnie południe i jesienny wieczór, a teraz zbliżał się czas snu, jego noc; miała nadejść zima”²¹. Wichry, śpiewając dębowi do snu, mówią o trzystu sześćdziesiątej piątej nocy, czyli dla nich dąb jest rocznym dzieckiem. W narracji również pojawia się kontrast — dąb był kiedyś mały, „za kołyskę miał żołędź”, a w tym niezwykle czasie — w dniu Bożego Narodzenia był „największym, najwspanialszym drzewem [...] znakiem

¹⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. M. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 187.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 188.

²¹ Ibidem.

rozpoznawczym dla statków". Opis wskazuje na wygięte konary, obecność ptaków, brak liści, które jesienią „wyglądały jak wykute z miedzi płytki”. Narrator kieruje wezwanie do czytelników, aby posłuchali, jaki najcudowniejszy sen śnił dąb, „tak jak śnią ludzie”²².

Sen dębu jest plastyczną czy wręcz sceniczną wizją niezwykłego spektaklu — słycać dźwięki dzwonów i głosy ptaków, czuć ciepło letniego dnia, woń ziół i krzewów, widać kolorowe motyle. We śnie pojawia się widzenie tego, co kiedyś wydarzyło się pod dębem: przybycie orszaku rycerzy i dam, rozbitcie obozowiska przez żołnierzy, spotkanie zakochanych, zabawy przy muzyce. Dębowi wydawało się, że rośnie, jego „korona stawała się pełniejsza, rozprzestrzeniała się i wznosiła [...]. I gdy tak rósł, rosła też jego radość i cudowne pragnienie, by ciągle wznosić się wyżej, prościuteńko do jaśniejszego, gorącego słońca”²³. W opisie snu pojawiają się chmury („niby ciemne chmury wędrownych ptaków albo wielkie stada białych łabędzi”) i „oczy” gwiazd — podobne do oczu zakochanych i oczu dzieci. „Była to rozkoszna chwila jak w prawdziwym życiu”²⁴.

Spełniło się jeszcze jedno ogromne pragnienie starego dębu. Do uczestnictwa w tym niezwykłym unoszeniu się oraz doznawaniu blasku i radości zostały dopuszczone inne rośliny i zwierzęta, „cała natura lasu”, kwiaty, zioła, krzewy, brzoza, trzciny, konik polny; „wszystko było pieśnią i radością, aż po samo niebo”²⁵.

Dalszy fragment tekstu zawiera dialog: wypowiedzi dębu, w których wylicza inne jeszcze rośliny, wszystko, co składa się na „przepych lasu przez lata, przez wiele lat!”, oraz chóralne, dwukrotnie powtórzone odpowiedzi wlatujących: „Jesteśmy z tobą. Jesteśmy!”. Na wykrzyczane z radością i zachwytem pytanie dębu: „Jak możliwa jest ta cała wspaniałość?!", pada spokojna, pewna odpowiedź jakiegoś nienazwanego głosu: „Jest możliwa w niebie!”²⁶.

Następuje kulminacyjny moment snu i opowieści: „dąb, który wciąż rósł, poczuł, że jego korzenie oderwały się od ziemi”. W koń-

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 189.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 188.

²⁶ Ibidem, s. 190.

cowym monologu woła: „teraz jest dopiero cudownie! [...] mogę lecieć do tego światła i blasku, które są najwyżej! I mam z sobą wszystkich bliskich, małych i dużych, wszystkich!”²⁷.

Narracja powraca na plan realny: „w wigilijną noc szalała na morzu i ziemi wichura; woda ciężkimi falami uderzała o brzeg, dąb zatrzeszczał i runął, wyrrywając korzenie z ziemi, właśnie wtedy, gdy śnił, że się uwolniły. Dąb padł. Jego trzysta sześćdziesiąt pięć lat było tym samym, czym jeden dzień dla jętki”²⁸.

Następnego dnia, w gwiazdkowy poranek uciszyło się morze, w nadmorskiej biednej osadzie zapanował odświeżny, radosny nastrój, podobnie działo się na statku, chociaż marynarze dostrzegli, że nie ma już ich znaku na lądzie — starego dębu, i stwierdzili, że nic go nie zastąpi.

Końcowy fragment opowieści zawiera słowa jednej strofy psalmu — „pieśni o radości Bożego Narodzenia, o zbawieniu ludzkiej duszy przez Chrystusa i o wiecznym życiu”²⁹:

Śpiewajcie pod niebiosami!
Dziecina przyszła bosa,
Po wsze czasy radość z nami!
Alleluja, Alleluja!³⁰

Autorem cytowanego psalmu *W ten słodki czas Bożego Narodzenia* jest osiemnastowieczny duński poeta (1694–1764) Hans Adolph Brorson.

W ostatnim zdaniu tekstu Andersen wprost wyjaśnia analogię między stanem uduchowienia i uniesienia ludzi a emocjami tytułowego bohatera, czyli dębu. „Tak brzmiał stary psalm, i każdy na statku na swój sposób czuł się uduchowiony przez ten psalm i przez modlitwę, zupełnie jak w swoim ostatnim, swoim najpiękniejszym śnie w wigilię Bożego Narodzenia czuł się uniesiony dąb”³¹.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 191.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Dlaczego warto zajmować się tym tekstem? Co jest w nim inspirującego dla współczesnego czytelnika, dla badacza literatury i nauczyciela polonisty?

W *Ostatnim śnie starego dębu* warto zwrócić uwagę na takie kwestie, jak:

- metaforyka lotu ku światłu, ku słońcu, obecna w micie o Dedalu i Ikarze, charakterystyczna dla doznania mistycznego;
- wykorzystanie motywu skrzydeł i żywiołu powietrza;
- kontrastowe zestawienia miar czasu (moment, dzień, rok, wiek, wieczność), wielkości (jętka i dąb), narodzin i śmierci, gwałtowności zjawisk i spokoju, zimna i ciepła, ciemności i blasku;
- tonacja radosnego uniesienia w marzeniu o współistnieniu natury i człowieka;
- fascynacja przyrodą, jej różnorodnością i zdolnością wielozmysłowego oddziaływania;
- opanowanie, pokonanie smutku przemijania i lęku przed śmiercią, wynikające z odwołania do Boga; afirmacja świata;
- poetyckość, plastyczność, muzyczność fantastycznej, wieloelementowej, zmysłowej wizji, którą wypełniły: sen upersonifikowanego starego dębu i marzenia na jawie pisarza;
- łączenie wizyjności z konkretem; wykorzystanie jakiegoś rzeczywistego zdarzenia, aby snuć własną opowieść o przyrodzie, o czasie i przemijaniu, o powrotach i cykliczności, ale i o momentach granicznych;
- skojarzenie snu ze śmiercią — umieranie dokonuje się we śnie;
- pisanie o śmierci jako o momencie granicznym, momencie przejścia, transgresji, przekroczenia, wyzwolenia;
- podjęcie tematu czasu — przemijania, śmierci, pamięci, przeszłości i nadziei, czasu przeżytego i przeżywanego.

Wydaje się, że zniszczenie, być może konkretnego, starego dębu poruszyło wyobraźnię pisarza, dostrzegającego piękno i wartość w kulturze starych drzew, rozmyślającego nad przemijaniem i śmiercią autora. Czyniąc drzewo przedmiotem opisu i bohaterem opowieści, „sadząc drzewo w opowieści”, pisarz budował, mówiąc metaforycznie, „dom dla myśli” lub, inaczej rzecz ujmując (za Gastonem Bachelardem), przedstawiał „trzy plany, zestrajające słowa,

symbole i myśli”³². W zakończeniu baśni *Ropucha* Andersen napisał o życiu wiecznym: „Blask słońca jest za mocny, jeszcze nie mamy możliwości, żeby patrzeć w tę wspaniałość, którą stworzył Bóg, ale kiedyś będziemy je mieli, i to będzie najwspanialsza baśń, bo sami będziemy brać w niej udział”³³. Z kolei jeden z bohaterów baśni *Co mówiła cała rodzina*, ojciec chrzestny, wypowiada taką myśl dotyczącą życia na ziemi: „Życie to najpiękniejsza baśń”³⁴.

W artykule dla „Polonistyki” Bogusława Sochańska przytoczyła fragment wiersza Andersena *Ostatnia pieśń poety* (do którego muzykę skomponował Edward Grieg):

Żegnajcie mi czerwone róże,
Żegnajcie, przyjaciele!
Unieś mnie, śmierci w górę, nuże,
Choć dni bym żyć chciał wiele!
Dzięki za wszystko, dobry Boże,
Dzięki Ci też i za to,
Leć śmierci, leć nad czasu morzem,
Weź mnie, gdzie wieczne lato!³⁵

Widać zbieżności między poezją a opowieścią — w tytule, motywach lotu i pory roku (lata), skojarzonymi ze śmiercią; z tym że liryk jest wyznaniem człowieka, adresowanym do śmierci, a słowo „morze” staje się składnikiem metafory „morze czasu”.

³² G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATAR-KIEWICZ. Warszawa 1985, s. 214.

³³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 143.

³⁴ Ibidem, s. 285.

³⁵ Cyt. za: B. SOCHAŃSKA: *Między niebem a ziemią — Andersen nieznany*. „Polonistyka” 2008, nr 8, s. 11.

Motyw starego, pięknego dębu, który kiedyś był „takim niemowlęciem, że porastała go pokrzywa”, a pamiętała te czasy mieszkająca w nim driada, występuje w baśni z 1858 roku *Zupa z kołka od kielbasy* — w opowieści drugiej, „bibliotecznej” myszy, która wiedziała, że aby zostać poetą i móc taką zupę przygotować, powinna mieć rozum, fantazję i uczucie. Driada opowiedziała myszy o spotkaniach z Fantazusem (bogiem marzeń u Owidiusza), którego gustowi odpowiadał — według opisu Andersena — „gruzłowaty, potężny, piękny dąb [...], korzenie rozprzestrzeniały się głęboko i szeroko pod ziemią, pień i korona wznosiły się wysoko w czystym powietrzu; poznały hulający śnieg, ostre wiatry i gorące słońce, tak jak się powinno znać”³⁶, a wędrowne ptaki, także bocian, opowiadały o dalekich miejscach.

Zdania otwierające i zamykające *Driadę* podkreślają z jednej strony osobisty udział Andersena w paryskiej Światowej Wystawie w 1867 roku: „Jedziemy na wystawę do Paryża. [...] Wszystko to naprawdę miało miejsce”, z drugiej natomiast strony powtarzają określenie ówczesnych czasów: „nasze czasy to czasy baśni! [...] Widzieliśmy to [...] w naszych czasach, w cudownych, wspaniałych czasach baśni”³⁷. Można by powiedzieć — czasach spełnionej baśni, czyli zrealizowanych marzeń o szybkiej podróży czy o możliwościach technicznych, które pozwoliły na stworzenie niesamowitych ekspozycji, ale także czasach baśni fantastycznej, opowieści o losach driady. Narrator-bohater dostrzegł z okien hotelowego pokoju dwa kasztanowce, jeden wyrwany z korzeniami („drzewo opuściło rodzinę żywych drzew i leży wyrwane z korzeniami, rzucone na ziemię”³⁸), a drugi — dopiero co przywieziony do miasta, niczym wiosna.

W *Driadzie* przedmiotem opisu jest także dąb, a właściwie koleje jego życia. „Driada pamiętała, gdy drzewo było tak małe, że wyras-

³⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 155.

³⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 198–217.

³⁸ Ibidem, s. 199.

tało tylko trochę ponad wysokie źdźbła traw i paprocie [...], rośło [...], chłonęło powietrze i słoneczne światło, rosę i deszcz oraz, co konieczne, było potrząsane i szarpane przez silne wiatry”³⁹. Andersen, dodając: „To element wychowania”, podobnie jak w *W zupie z kotka od kielbasy*, zwraca uwagę na niezbędną w życiu obecność trudnych doświadczeń. Driada była także świadkiem, kiedy „odszedł stary dąb”, kiedy uderzenie błyskawicy „do korzenia rozplątało stary, potężny dąb; korona rozdzieliła się, rozczepił się pień i dąb upadł rozdarty, jakby się rozłożył na ziemi, żeby ramionami objąć przesłanie światła”⁴⁰. Wokół pnia zgromadzili się mieszkańcy wsi, ksiądz i malarz, a driada powiedziała: „Wszystko przemija! [...] Przemija jak chmura i nigdy nie wraca”⁴¹. Uwagę czytelnika zwraca powtarzanie przez pisarza podobnych motywów obrazowych związanych z dębem i współistnienie z nimi refleksji. W *Driadzie* z kolei kilkakrotnie przewija się motyw chmur. Dla tytułowej bohaterki niebo z chmurami było „jej książką z obrazkami”, księgą jej wyobraźni; ciesząc się, że pojedzie do Paryża, myślała, iż „Życie się zaczyna, nabrzmiewa jak chmura, nikt nie wie, dokąd gna”⁴².

Tekst jest opowieścią o istocie, która patrzyła na piękny, otaczający ją pejzaż, wiele słyszała o Paryżu, a przede wszystkim o cudzie, „wspaniałym kwiecie sztuki i przemysłu” na Polu Marsowym, i zapragnęła się tam znaleźć, podobnie jak dziewczyna o imieniu Mari, o której mówiono, mimo że tam dotarła, „biedna Mari”. Tęsknota driady za Paryżem i życiem w nim była tak silna, że nie przeraziło jej proroctwo, zgodnie z którym znalezienie się w Paryżu spowoduje, że drzewo stanie się dla niej więzieniem, więc je opuści, wmieści się między ludzi, ale jej życie „skurczy się do połowy długości życia jętki jednodniówki, do jednej jedynej nocy”⁴³ i będzie pędzić bez odpoczynku, bowiem „Dla jętki nie ma odpoczynku, jej życiem jest lot!”⁴⁴.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 201.

⁴¹ Ibidem, s. 202.

⁴² Ibidem, s. 204.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 210.

Andersen spłótl realizm, autentyzm z fantastyką. Wypełnił opowieść o wędrowce w przestrzeni miasta szczegółami zjawiskowego wyglądu driady i jej zmieniających się odczuć, równocześnie przedstawiając takie obiekty miejskie, jak ulice, kościół Świętej Magdaleny, podziemne korytarze kanalizacji („cud naszych czasów”, „Nasze czasy to czasy postępu z całym jego błogosławieństwem”⁴⁵), restauracja „Mabile” i Wystawa Światowa na Polu Marsowym. „Driada tańczyła, szybowwała, fruwała, zmieniając kolory jak koliber w świetle słońca”⁴⁶. Była niezwykłą istotą, jakby fantomem z filmu, była światłem, ruchem, powietrzem — w jedwabistej, zielonej sukni; jej tancerz „wyciągnął do niej ramiona, objął ją, lecz otoczyły tylko wypełnione gazem, przezroczyste powietrze”⁴⁷. Robotnicy na wystawie „myśleli, że widzą motyla opadającego, by umrzeć, bo przybył o wiele za wcześnie”⁴⁸. O świcie driada poczuła się bardzo zmęczona, prosiła o ratunek wodę, trawę i wiatr, ale one nie mogły już nic dla niej zrobić. Zbliżał się moment śmierci — wiatr przypominał, że „wszystko jest tylko prochem”. Driada odchodziła — przed otwartymi drzwiami małego kościoła, przypominając sobie rodzinne miejsce, słysząc dźwięki organów, głos księdza, szum dębu i wiatru. Píše Andersen lirycznie, ze współczuciem: „pierwszy promień padł na driadę. Jej postać lśniła, mieniać się kolorami jak mydlana bańka, gdy pękając, znika i staje się kroplą, łzą, która spada na ziemię i w nią wsiąka”⁴⁹.

Biedna driada! Zamieniona w kroplę rosy, łzę, znikła⁵⁰.

Świeżo posadzone drzewo kasztanowca obumarło; „opuściła je driada, poleciała jak obłok [...]. Wszystko to naprawdę miało miejsce”⁵¹.

⁴⁵ Ibidem, s. 211.

⁴⁶ Ibidem, s. 209.

⁴⁷ Ibidem, s. 213.

⁴⁸ Ibidem, s. 214.

⁴⁹ Ibidem, s. 217.

⁵⁰ Ibidem, s. 216.

⁵¹ Ibidem, s. 217.

Nie ulega wątpliwości, iż warto by poświęcić wiele czasu na interpretację *Driady*, na przykład zwrócić uwagę na podobieństwa między opowieścią z wystawy paryskiej a *Królową Śniegu* (motywy wędrowni, tęsknoty i fascynacji, pałacu) czy opowieścią „z Południa”, a mianowicie *Cieniem* (motyw rozdzielenia osobowości, poznawania świata i ludzi, poznawania także z ukrycia, motyw wielkich pragnień i tęsknot, ulotności i cielesności, śmierci tego, co piękne itd.). Na motywach *Driady* i *Cienia* oparty został spektakl jednego aktora *Andersen's Project* (Kanada 2005), autorstwa kanadyjskiego artysty Roberta Lepage'a, w którym to spektaklu bohater przybywa do Paryża, aby napisać operę dla dzieci na podstawie baśni Andersena.

Motywy religijne

W Internecie zamieszczona jest strona z motywami religijnymi w baśniach i opowieściach Andersena⁵². Zawarto na niej listę obejmującą 123 motywy w 166 tekstach. W każdym utworze wskazano liczbę i miejsca występowania motywów, a cytaty opatrzone komentarzami. Wykorzystajmy tę internetową stronę do interpretacji dwu baśni.

W *Ostatnim śnie starego dębu* dostrzeżono wystąpienie 8 motywów religijnych. Są to (podaję tłumaczenie zgodnie z porządkiem alfabetycznym w języku angielskim): Boże Narodzenie i drzewko bożonarodzeniowe, dzwon kościelny, Królestwo Niebieskie, niebo, hymn, psalm, Jezus Chrystus, modlitwa, zmartwychwstanie, umrzeć i iść do nieba. Odpowiednie fragmenty opatrzone komentarzem, w którym przywołano opinię Johana de Mylius, zawartą także w jego książce (*The Price of Transformation — Hans Christian Andersen and his Fairy Tales*). Badacz zwrócił uwagę na motywy prze-

⁵² Zob. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/motiv_e.html (dostęp: 21.03.2014).

miany, o której Andersen pisze w związku ze śmiercią i zmartwychwstaniem⁵³.

W *Driadzie* dostrzeżono 15 motywów, do niektórych z nich podano większą liczbę cytatów (od 2 do 7). Są to: ołtarz, świece ołtarzowe, kościół, boskie światło, wróżka, Bóg, Królestwo Boże, niebo, bogowie, duchy i demony, woda święcona, kadzidło, znak, duch roślin, modlitwa, ksiądz, obrządek (rytuał)⁵⁴.

Tylko do wybranych cytatów dodano komentarz, na przykład do fragmentu z opisem oświeconego pnia dębu, który zapowiada odejście driady z miejsca wypełnionego spokojem i tradycją, lub do zdania o ówczesnych czasach rozwoju techniki jako czasach, w których jest również miejsce dla baśni.

Ostatni sen starego dębu i Driada — porównanie

W *Ostatnim śnie starego dębu* ruch odbywa się ku górze, a drzewo jest całością. W najważniejszym momencie drzewo odrywa się od ziemi i wznosi ku niebu, radośnie i wspólnie z całą naturą, w której istniało. W *Ostatnim śnie...* można odnaleźć te cechy marzenia i wyobraźni związanej z powietrzem, o których pisał Gaston Bachelard: „Dla wyobraźni dynamicznej pierwszą istotą latającą we śnie jest sam śniący”⁵⁵. Druga myśl badacza wyobraźni dotyczy tego, co wysmakłe, a takie jest drzewo: „wszelka forma smukła dąży wzwyż, ku światłu. Kształt smukły to ucieleśniony poryw, którego żywiołem jest czyste, jasne powietrze”⁵⁶. I jeszcze inna myśl Bachelarda: „Marzyciel to dwoista świadomość własnego błogostanu i szczęśliwości

⁵³ http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/vismotiv_e.html?vid=129&id=97 (dostęp: 21.03.2014).

⁵⁴ http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/tekstmotiver_e.html?vid=178 (dostęp: 21.03.2014).

⁵⁵ G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 191.

⁵⁶ Ibidem, s. 196.

świata”⁵⁷. Ale taka opowieść, jak *Ostatni sen starego dębu*, mogła zdarzyć się w uroczystym czasie świąt Bożego Narodzenia.

W *Driadzie* jest inaczej. Przede wszystkim utwór ten to opowieść wielowątkowa i świat wyobraźni jest w nim wyraźnie powiązany z konkretną przestrzenią Paryża, nasyconą techniką i światłami, stanowi połączenie marzenia i jawy. W *Driadzie* ruch ma wymiar horyzontalny; driada wciąż pędzi przed siebie, porusza się po ulicach miasta, schodzi nawet do podziemi. W tej nocnej wędrówce ku śmierci o świcie jest bardzo samotna. Pozbawiona cielesności, przezroczysta dla innych, zagląda do rozmaitych wnętrz.

Tak jak wzlot dębu staje się jego uwzniośleniem, tak — zupełnie inaczej, pragnienie driady, aby poznać życie miejskie, doprowadza do zniszczenia kasztanowca. Charakterystyczny jest gest degradacji drzewa przeniesionego z prowincji do miasta: „Uschło, mówiono, opuściła je driada, poleciała jak obłok, nikt nie wie dokąd”⁵⁸.

Na ziemi leżał zwiędły, odłamany kwiat kasztanowca, nie była go w stanie wskrzesić woda święcona z kościoła. I wkrótce ludzka stopa wgniotła go w żwir⁵⁹.

Driada przypomina wyobrażenie duszy, przypomina też obłok, który ma związek z powietrzem oraz wodą i którego nie można dotknąć, ale można na nim dostrzec migotanie barw w świetle lamp lub w blasku księżyca czy słońca.

Mocą wyobraźni i sztuki narracyjnej Andersena dąb, jętka, kasztanowiec i jego driada zostają wprowadzone do poezji, a opowieść o nich ujawnia dramatyzm istnienia. Bachelard dowodził: „Nie każdy przedmiot budzi marzenie poetyckie. Z chwilą jednak gdy poeta wybrał jakiś przedmiot, sam ten przedmiot zmienia swój status. Awansuje do świata poezji”⁶⁰. A następnie dodaje: „To, co staje się przedmiotem »celebracji«, zyskuje nową godność istnienia”⁶¹. Uzna-

⁵⁷ Ibidem, s. 188.

⁵⁸ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 217.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 188.

⁶¹ Ibidem, s. 189.

jąc wyobraźnię za „jedną z najważniejszych potęg ludzkiej natury”⁶², filozof wypowiada się także na temat odbioru tekstów odwołujących się do snu, marzenia na jawie lub świata „ni to z jawy, ni to ze snu”⁶³, podkreśla: „Słowo pisane ma tę ogromną przewagę nad słowem mówionym, że wywołuje abstrakcyjne echa, w których rozbrzmiewają myśli i marzenia”⁶⁴. W opowieściach Andersena można, wydaje się, rozpoznać takie doznanie radości, o którym całkiem niedawno napisał Tadeusz Sławek: „Radość jest doznaniem sąsiedztwa świata, z którym razem unosimy się w powietrznym strumieniu trwania. Pomimo wszystko”⁶⁵.

Trudno rozstrzygnąć, czy występuje w tekstach Andersena taka sytuacja, że podmiot obserwujący elementy otoczenia szuka najtrafniejszych środków, aby opisać czytelnikowi spostrzeżenia i wrażenia, czy może odwrotnie — konstruowane są obrazy, a przede wszystkim narracja, aby przedstawić to, do czego nie ma się bezpośredniego wglądu (czyli psychikę)⁶⁶; czy chodzi o wprowadzenie fantazji do codzienności i świata, czy o refleksję nad egzystencją człowieka i związki między światem ludzi, natury, sztuki i techniki, między ludzkim, fizycznym, psychicznym i boskim aspektem świata.

Mircea Eliade w rozprawie *Symbolizmy wstępowania i „sny na jawie”* napisał, że „uniesienie niebiańskie [...] dotyczy [...] w równym stopniu magów, mędrców i wszelkiego rodzaju mistyków”⁶⁷. Po lekturze *Ostatniego snu starego dębu* można by dodać, że dotyczy także obiektów przyrody. Taki „lot” zawiera w sobie, zdaniem Eliadego, doświadczenie wolności i transcendencji, którą to myśl filozof wielokrotnie powtarza („niezależnie od treści i wartości przypisywanych doświadczeniu wstępowania w różnych religiach, gdzie »lot« i wstę-

⁶² Ibidem, s. 378.

⁶³ Ibidem, s. 401.

⁶⁴ Ibidem, s. 216.

⁶⁵ T. SŁAWEK: *Co nie ma skrzydeł*. „Tygodnik Powszechny” z 17 maja 2009, s. 32.

⁶⁶ Takie rozróżnienie jest np. w książce, której autorka tłumaczy różnice między impresjonizmem i symbolizmem. C.W. VALENTINE: *The Experimental psychology of Beauty*. London 1962.

⁶⁷ M. ELIADE: *Mity, sny, misteria*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1994, s. 107.

powanie odgrywają jakąś rolę, zawsze pojawiają się dwie cechy zasadnicze [...] transcendencja i wolność⁶⁸), między innymi w zakończeniu rozprawy: „Obrazy »lotu« i »wstępowania«, tak często pojawiające się w światach onirycznych i imaginacyjnych, stają się doskonale zrozumiałe jedynie na planie mistyki i metafizyki, gdzie jasno wyrażają idee wolności i transcendencji⁶⁹”.

Maria Gołaszewska zwróciła uwagę na dwie postawy człowieka wobec przyrody. Może on podziwiać przyrodę, odbierając wrażenia wzrokowe, słuchowe, węchowe, dotykowe, doznając „ciągłości świata przestrzennego w całej różnorodności jego niespodziewanych form”, dostrzegając na przykład jakiś szczegół i na nim koncentrując uwagę — czuje się wtedy częścią przyrody. Człowiek może także sprawić, że przyroda „staje się [...] częścią ludzkiego świata”. Dokonuje wtedy „szczególnej estetyzacji przyrody”, pojawia się, jak to określa badaczka, „przeżycie »wszechogarniające«, w którym naprzemienne występują elementy kontemplacji i twórczej aktywności umysłu”. Człowiek jest „ogarnięty przyrodą, zarazem upatruje w niej kształty artystyczne”. Gołaszewska formułuje takie między innymi zdanie, które można by odnieść również do sytuacji przedstawionej w Andersenowskiej opowieści: „Odczucie dali, głębi, nieskończoności, ogromu, wiedzy do ujmowania przyrody jako symbolu, do dostrzegania w niej jakości metafizycznych, takich jak groza, powaga, tragizm, dramatyczność, wspaniałość, odświeżność⁷⁰”.

Nie tylko Andersen (od Ezopa do Pendereckiego)

Ezop: motyw dębu oraz innych roślin występuje w kilku jego bajkach. W dwu bajkach pojawiają się motywy dębu i trzciny; obie bajki zwracają uwagę na to, że stawianie oporu i podjęcie walki

⁶⁸ Ibidem, s. 114.

⁶⁹ Ibidem, s. 129.

⁷⁰ M. GOŁASZEWSKA: *Natura w oczach estetyka*. „Aura” 1978, nr 10, s. 3–4.

może zakończyć się klęską, a przetrwać można wtedy, kiedy nie walczy się z silniejszym przeciwnikiem. W pierwszej bajce (*Dąb i trzcina*) czytamy:

Dąb i trzcina wiedli spór, kto silniejszy. Kiedy zadał silny wicher, trzcina, chwiejąc się i zginając pod jego naporem, uniknęła zagłady, a dąb, który cały czas się opierał, padł wyrwany z korzeniami⁷¹.

Drzewa i trzciny w bardziej rozbudowanej formie, z przytoczeniem wypowiedzi trzciny, wyrażają podobną myśl (epimition):

Obalone wiatrem drzewa zobaczyły, że trzciny przetrwały burzę bez szkody; zapytały ich, jak to się stało, że one, silne i ciężkie, uległy wiatrom, a trzciny, wiotkie i słabe, nie poniosły żadnej szkody. A te odpowiedziały: „My, znając swoją słabość, ustępujemy przed uderzeniami wichru i tak unikamy ciosów. Wy zaś, ufne we własne siły, opieracie się i dlatego ulegacie zniszczeniu”⁷².

Z kolei w bajce *Drwale i dąb* mowa jest o innej sytuacji, o ścinaniu drzewa i żalu z powodu zadawanego bólu przez bliskie osoby.

Drwale rąbali dąb, a czynili to przy pomocy toporzysk sporządzonych z dębu. Wtedy drzewo jęknęło: „Nie mam żalu do siekiery, która mnie rąbie, ale do toporzyska ze mnie wyciosanego”⁷³.

Herman Hesse: jego powieść *Narcyz i Złotousty* otwiera opis pięknego, starego drzewa; jest nim kasztan: „Przed wspartym na podwójnych kolumnach łukiem drzwi wejściowych klasztoru Mariabronn, tuż przy drodze, stał kasztan, samotny syn Południa; przyniesiony przed laty przez jakiegoś pielgrzyma z Rzymu, szlachetny kasztan o grubym pniu. Czule zwiślała jego okrągła korona nad drogą, pełną piersią oddychając na wietrze; wiosną, gdy wszystko dokoła było

⁷¹ *Bajki Ezopowe*. Przełożył i opracował M. GOLIAS. Wrocław—Kraków 1961, s. 31.

⁷² *Ibidem*, s. 92.

⁷³ *Ibidem*, s. 100.

już zielone, [...] długo jeszcze dawała czekać na swoje liście, potem w okresie najkrótszych nocy wystrzelała z kępek listowia matowymi, białozielonymi promieniami swego osobliwego kwiecica, pachnącego z tak kuszącą i oszałamiająco cierpką mocą”⁷⁴.

Ów kasztan łączył się z architekturą klasztoru, a pokolenia uczniów spędzało czas w jego cieniu. Kiedy bohater o imieniu Złotousty powrócił po latach tułaczki do klasztoru, czule dotknął pnia kasztana.

Drzewo w podręczniku: bardzo interesujący zestaw tekstów, które pozwalają zrozumieć sensy metafory kulturowej, jaką może być drzewo, zawiera pierwszy rozdział *Wypisów z ćwiczeniami dla klasy 3 liceum* — wypisów z podtytułem *Staropolskie korzenie współczesności*, wchodzących w skład czteroczęściowego podręcznika do liceum: *Skarbiec języka, literatury, sztuki*, pod redakcją Bożeny Chrząstowskiej.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, która jest autorką tego rozdziału, zaproponowała licealistom między innymi: rysunek Alicji Kaweckiej drzewa kultury europejskiej, wzór lektury na przykładzie *Sekwoi* Zbigniewa Herberta, teksty: Anne Perrier, Rainera Marii Rilkego i dwa liryki Tadeusza Różewicza (*Drzewo* i *Drewno*), a wśród kontekstów: fragmenty haseł słownikowych, esejów, rozpraw filozoficznych i literaturoznawczych, felietonu, o znamiennych tytułach, nadanych przez siebie: „*Metafora kultury [Z interpretacji „Drewna” Różewicza]*”, [Drzewo jako model narracji], [Myśl jako „kłaczce”], [Filozofia jako drzewo], [O „Baronie drzewołazie” Itala Calvino] oraz *Bawmy się, że giniemy*”⁷⁵.

Julia Hartwig: pisze w swym utworze o drzewie, które jest domem i kościołem, a nawet smokiem, o drzewach pełnych magii, o zakorzenieniu drzewa i człowieka.

⁷⁴ H. HESSE: *Narcyz i Złotousty. Opowieść*. Przeł. M. TARNOŃSKI. Warszawa 2003, s. 5.

⁷⁵ Zob. B. CHRZĄSTOWSKA [i in.]: *Skarbiec języka, literatury, sztuki. Wypisy z ćwiczeniami. Kultura XX wieku i jej tradycje. Podręcznik dla klasy I liceum ogólnokształcącego i profilowanego, zakres podstawowy i rozszerzony*. Red. B. CHRZĄSTOWSKA. Poznań 2002, s. 11–26.

DRZEWO TO DOM

któż temu zaprzeczy
Wystarczy wspiąć się wzrokiem po piętrach jego gałęzi
i posłuchać jarmarku ptaków które schroniły się w jego cieniu
Drzewo to dom malutcy i podobni ptakom przysiadamy we śnie
na jego konarach
i powaga bezruchu drzewa przypomina teraz kościół żywy
pełen szeptów i szelestów
Wszystko jest możliwe dla tego kto mieszka w gałęziach drzewa
bo ku drzewom przylatuje z własnej woli wiatr
od którego umysł staje się czysty i gotowy na każdą niespodziankę
pożegluje do jego portu żaglowiec obłoku
i nie ominie go ciężki pancernik gradowej chmury
słońce poszuka ochłody wśród jego liści
O ciężkie stopy drzewa łapy dobrotliwego smoka
unieruchomione w ziemi i wychylające się z niej
by ukazać swą gładkość o pełna zmarszczek koro
i połyskujące ciało pni grabowych
bo jakże śmiem mówić do ciebie tylko: drzewo
kiedy masz tyle imion
Ty lipo kulista ty topolo podobna do gęsiego pióra
ty dębie starych bogów i piorunów sypiących żołędźmi
rozłożysta jabłonko tujo z wyspy umarłych
cisie klonie jesionie akacjo wierzbo i olcho
a także wszystkie inne drzewa nie znane mi i pełne magii
z którymi człowiek tak często utożsamia swój los
Nauczcie nas pogodzić się z miejscem gdzie żyjemy
nauczcie nas poznać je do głębi i pokochać do końca
Być drzewem zakorzenionym⁷⁶.

Joanna Rudniańska: w początkowej scenie znakomitej powieści jej autorstwa również występuje drzewo. Jest to morwa, na którą wspina się sześćioletnia dziewczynka. Widzi wtedy trzy świątynie. Dziecku wydaje się, że mieszkają w nich, to znaczy w kościele

⁷⁶ J. HARTWIG: *Zobaczone*. Kraków 1999, s. 27.

katolickim, cerkwi i synagodze, bogowie z Trójcy Przenajświętszej. I myśli ono, że skoro jest tylu bogów, nic złego się nie stanie. Dziewczynka mieszkała z rodzicami na warszawskiej Pradze; było lato 1939 roku⁷⁷.

Krzysztof Penderecki mówił w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” o tym, że chciał, aby tematem jego VIII Symfonii były drzewa. O swoim arboretum w Lusławicach mówił, iż jest jak nieskończona symfonia. VIII Symfonię na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę komponował w 2004 i 2005 roku — do liryki niemieckich poetów (Johanna Wolfganga von Goethego, Josepha von Eichenendorffa, Reinera Marii Rilkego, Hermana Hessego, Karla Krausa, Ludwiga Achima von Arnima) i zatytułował ten utwór *Pieśni przemijania*⁷⁸. Na jednej z konferencji prasowych Penderecki tłumaczył: „Chciałem postawić pomnik moim drzewom, ale, poszukując nowych tekstów, doszedłem do wniosku, że to jest jednak za mało, że tu jest głębszy sens, dlatego postanowiłem dobrać takie teksty, żeby to nie było tylko o drzewach, a o stosunku człowieka do przyrody, a szczególnie o przemijaniu”⁷⁹.

Anna Nasiłowska: przytaczam krótki tekst, jakby minieseja z jej książki, w której korespondują ze sobą fotografie z różnych krajów świata z tekstami o charakterze reportażu, zapisków z podróży czy właśnie esejów. Cytowany fragment książki ma tytuł *Wykład*. Na poprzedzającej go stronie znajduje się fotografia miejsca, którego dotyczy tekst: na tle nieba i chmur ukazano pień rosnącego w Senegalu starego, ogromnego i rozłożystego drzewa, w który wetknięto biały kwiat i zawieszono na nim mały, kolorowy obrazek z ukrzyżowanym Chrystusem. Część gałęzi z liśćmi znajduje się również na marginesie strony z *Wykładem*.

Wszechświat ma naturę kulistą. Pierwiastek duchowy wnosi [wznosi — E.O.] się, gdyż jest lotny — mówią stare wierzenia, o których wyklada profesor. — A teraz słuchajcie, co się dzieje dalej! Drzewa, które mają wysoko korony, zanurzają je w czystym

⁷⁷ J. RUDNIAŃSKA: *Kotka Brygidy*. Warszawa 2007.

⁷⁸ Z serwisu Wyborcza.pl — www.wyborcza.pl (dostęp: 25.06.2012).

⁷⁹ <http://muzyka.onet.pl/0,1684189,newsy.html> (dostęp: 25.06.2012).

światle. Odżywiają się blaskiem w trakcie fotosyntezy. Tak! Wiele ludów miało wiedzę naukową. Chociaż wyrażoną w mitologii. A więc lotna energia zstępuje z góry na dół poprzez korony. To właśnie przekazuje symbol: drzewo życia. Zapamiętajcie: to jedno ze wspólnych wyobrażeń ludzkości — świętość drzew. Symbolika jest obecna w biblijnym obrazie raju; w bardziej pierwotnej postaci idea powtarza się u Celtów, ludów germańskich czy pogańskich Słowian. W Afryce do dziś rosną święte baobaby, bo to drzewo niezwykle długowieczne. Także ludzkie dusze mieszkają wśród liści i gałęzi. Jako małe ptaki. Korony drzew karmiły je i chroniły. Tak więc to, co sądzimy, że stanowi materię świata, jest jedynie podszewką. Góra uświęca dół i go karmi. Rozumiecie? Studentka podnosi w górę rękę i mówi:

— Kwiaty przed korzeniami? Jest na odwrót. W ziemi moc. I życie. Śmieje się profesor.

— Ziemia? Skorupa! Z punktu widzenia duchów — jej nie ma!⁸⁰

Tekst Nasiłowskiej brzmi także jak komentarz do baśni, które wprowadzają do świata realnego istoty fantastyczne jako znak duchowości, lub komentarz do opowieści Andersena, gdzie drzewa wyłaniają się z ciemności ziemi, a wzrastają w żywiole powietrznym.

Refleksja dydaktyczna (2) — po co i jak czytać Andersena

Nie mam wątpliwości, że trzeba i warto zachęcać dorosłych czytelników do lektury tekstów Andersena, tych najbardziej znanych z dzieciństwa i tych, których nie czyta się dzieciom i nie one są adresatami. Niestety, w języku polskim dostępna jest tylko niewielka część spuścizny genialnego Duńczyka, bez na przykład tomów, w których relacjonuje Andersen liczne i długie podróże⁸¹. Szkoda,

⁸⁰ A. NASIŁOWSKA: *Wielka wymiana widoków*. Warszawa 2008, s. 32.

⁸¹ Zob. B. SOCHAŃSKA: *Andersen — nie tylko baśnie*. „Odra” 2007, nr 7–8, s. 70–76. Zob. też EADEM: *Między niebem a ziemią — Andersen nieznan*. „Polonistyka” 2008, nr 8, s. 7–14.

że nie można przykładowo przeczytać relacji z tak licznych podróży Andersena po Europie; kilka fragmentów przedrukowano w numerze „Odry” z 2007 roku⁸².

Lektura problemowa i kontekstowa, w której wykorzystuje się także najbardziej współczesne rozprawy (na przykład o melancholii lub przezroczystości), może prowadzić do interesujących spostrzeżeń na temat takich między innymi kwestii, jak fantazja (głównie animacja, personifikacja), narracja, obserwacje i przemyślenia natury psychologicznej, filozoficznej, socjologicznej, artystycznej, wątki autotematyczne, związki z romantyzmem, znajomość zagadnień teatralnych, humor, ironia, a także związki z ówczesnymi badaniami naukowymi (na przykład opowieść *Dzwon* a teoria magnetyzmu, problemy światła i dźwięku, harmonii przyrody u duńskiego naukowca i filozofa Hansa Christiana Ørsted⁸³), wrażliwość na walory zmysłowe obserwowanych miejsc lub obiektów, plastyczność czy nawet filmowość opisów, teatralizacja przedstawianych sytuacji, zwrócenie przez pisarza szczególnej uwagi na to, co zobaczone (więc niedające się dotknąć), i to, co usłyszane.

Poznanie tekstów Hansa Christiana Andersena może wywołać tak przyjemność czytelniczą w procesie lektury, jak i intelektualną — w procesie interpretacji.

⁸² H.CH. ANDERSEN: *Obrazki z cieni*. „Odra” 2007, nr 7–8, s. 77–79.

⁸³ Zob., co pisał o tym problemie John L. GREENWAY: *Reason in imagination is beauty. Ørsted's acoustics and Andersens „The Bell”*. In: *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*. T. 10. Ed. W. DE GRUYTER. Berlin—New York 2003. http://books.google.com/books?id=sVYzwn2O-bQC&pg=PA262&lpg=PA262&dq=andersen's+imagination&source=bl&ots=IpnvOWe4Sb&sig=YoSFOstrHjcbGPkA_JJnhXTeCA&hl=en&ei=Tz8USsG_IsK2-AaOnfysDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7#PPA262,M1 (dostęp: 30.03.2013).

*Opowieść o matce, Ostatnia perła; Andersen, inne obrazy, film Wilhelma Sasnala**

Dalej przedstawiam kilka obserwacji analityczno-interpretacyjnych na temat wybranych utworów Hansa Christiana Andersena, a także przywołuję teksty kultury i współczesne teksty filozoficzne, głównie takie, w których dostrzegłam — po lekturze Andersena — wiele myśli podobnych do tych, które, wydaje mi się, tkwią w opowieściach Duńczyka, w większości niebaśniach, przeznaczonych nie tylko dla dziecięcego odbiorcy, myśli właściwie wynikających z dojrzałego namysłu nad światem i losem człowieka, więc adresowanych do dorosłego czytelnika.

Andersen Wilhelma Sasnala

Sasnal mówił w jednym z wywiadów, iż w dzieciństwie poznał trzytomowe wydanie baśni Andersena (z 1975 roku), ilustrowane przez trzech artystów: Janusza Stannego, Andrzeja Strumiłłę i Je-

* W rozdziale wykorzystano fragmenty prac E. OGŁOZY: *Po lekturze Andersena (i nie tylko)*. W: *Dialog kultur w edukacji*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008; E. OGŁOZA: *Sasnal wobec Andersena*. W: „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”. T. 20. Red. H. SYNOWIEC. Katowice 2010.

rzego Jaworowskiego. Wyznał, że ilustracje Strumiłły przerażały go. W całym wydaniu ilustracje umieszczane są na oddzielnych stronach, na których cytowany jest także fragment tekstu baśni. Właśnie w tym tomie znajduje się między innymi ilustracja do *Ostatniej perły*. Porównanie obrazu Andersen (eksponowanego w warszawskiej Zachęcie) z ilustracją nie pozostawia wątpliwości, że rysunek Strumiłły stanowił inspirację dla Sasnala¹; malarz zachował jednak tylko motyw perły, zmienił natomiast kolorystykę, zrezygnował z namalowania wielobarwnej tęczy, wybierając tylko jeden kolor. Obraz zachował związek z tekstem baśni oraz z ilustracją, ale stał się także oryginalnym dziełem, tajemniczym, wieloznacznym, melancholijnym, zachwycającym malarskością².

W *Ostatniej perle* (1854) Andersen snuje opowieść o narodzinach dziecka — w pewnym bogatym i szczęśliwym domu — nad którym „rozsnuła się jak gdyby bogata siatka, utkana z błyszczących gwiazd, a każda z tych gwiazd była perłą szczęścia”³. Wróżki przyniosły dary: zdrowie, bogactwo, powodzenie, miłość, „słowem — wszystko — czego człowiek może zapragnąć na ziemi”⁴. Anioł stróż dziecka przekonywał opiekuńczego ducha domu, że brakuje jeszcze jednego daru, jeszcze jednej perły. Zaprowadził go więc do domu, gdzie przy trumnie zmarłej matki zgromadziła się cała rodzina: „Gorzkie, ciężkie łzy spływały wielkimi kroplami na podłogę, ale nie padło ani jedno słowo; w milczeniu tym mieścił się cały świat bólu”⁵. Kiedy rodzina odeszła, anioł stróż wskazał duchowi opiekuńczemu kobietę w długich, powiewnych szatach, która usiadła tam, gdzie siadała matka. Była to Troska. „Pałaca łąza potoczyła się po jej łonie i przemieniła się w perłę; świeciła ona wszystkimi barwami tęczy, anioł pochwycił ją, a perła błysnęła jak

¹ Wystawa Wilhelma Sasnala *Lata Walki* prezentowana była w galerii Zachęta w Warszawie od 27 listopada 2007 do 2 marca 2008 roku.

² Zob. obraz w internetowej galerii: <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1873/wilhelm-sasnal/list-of-works/14/> (dostęp: 27.08.2013).

³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie*. T. 2. Tłum. S. BEYLIN, J. IWASZKIEWICZ. Warszawa 1984, s. 76.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

gwiazda siedmiobarwnym blaskiem”⁶ (u Sochańskiej są „kolory”, nie „barwy”).

Ilustracja Strumiłły pojawia się w kontekście końcowego monologu anioła stróża, który wyjaśnia, dlaczego troska jest niezbędna w życiu, a jednocześnie przypomina o Psyche, symbolizującej duszę, przedstawianej jako ptak lub dziewczyna z motylimi skrzydłami.

Andersen w półtorastronicowej baśni zawarł sugestywny obraz ludzkiej egzystencji od narodzin do śmierci, przypominając o podstawowych wartościach i dając pociechę tym, którzy przeżywają stratę. Kiedy czytamy (w tłumaczeniu Sochańskiej) słowa: „Jej perła jest potrzebna do uplecenia wieńca, [...] pójdziemy po tę perłę, ostatnią perłę tego skarbu”⁷, przypominają się fragmenty z Apokalipsy św. Jana („Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci wieniec życia” — Ap 2,10) oraz przypowieści o perle z Ewangelii św. Mateusza („Dalej podobne jest królestwo niebieskie do kupca, poszukującego pięknych pereł. Gdy znalazł jedną drogocenną perłę, poszedł, sprzedał wszystko, co miał, i kupił ją” — Mt 13,46), a także zdanie umieszczane na macewach: „Niech dusza jego będzie związana w węzeł życia”. Andrzej Strumiłło zachował zarówno mroczny klimat opowieści, jak i konsolacyjny blask perły i tęczy⁸.

W uzasadnieniu werdyktu jury Nagrody im. Vincenta van Gogha napisano, że Sasnal wygrał w 2006 roku między innymi dlatego, iż doceniono w jego twórczości malarskiej i filmowej odwołania do religii, pejzażu, muzyki i do baśni. Z kolei w komentarzu do wystawy Sasnala w Trydencie (2008) wymieniono następujące tematy jego malarstwa: Holokaust, miejsce urodzenia, rzeki polskie, architektura, baśnie, muzyka rockowa i portrety⁹. Na wystawie w Zachęcie spośród około czterdziestu obrazów, które artysta pogrupo-

⁶ Ibidem, s. 77.

⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 108.

⁸ O odbiorze *Ostatniej perły* zob. E. GUTTMEJER: *Rozumienie treści symbolicznych przez dzieci z klas III–V*. Warszawa 1982.

⁹ http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/wy_wy_sasnal_trydent_2008 (dostęp: 1.09.2010).

wał w takie cykle, jak: historia, Polska, Żyd, psychodelia, muzyka¹⁰ (a także rodzina, przyjaciele), wystawiono trzy obrazy nawiązujące do Andersena (tekstów baśni i ilustracji): *Portret I*, *Portret II*, *Andersen*, oraz pokazano film o płonącym bałwanie. Sasnal znalazł się wśród innych artystów plastyków, którzy rysowali i malowali Andersena (np. grafiki Güntera Grassa jako ilustracje do wydanego w Lubece tomu baśni Andersena przez niemieckiego pisarza opowiedzianych).

Andersen był artystą wszechstronnym, który w swojej twórczości łączył słowo i obraz (także muzykę); w jego prozie jest wiele fragmentów nasyconych „widzialnością” (nazwy kolorów, kształtów, wyliczenia szczegółów pejzażu lub ogrodu), a oprócz prozy pisarz uprawiał kilka dziedzin sztuk wizualnych. Nic więc dziwnego, że inspiruje artystów plastyków, którzy dla wyobraźni oraz świata emocji i wartości znajdują współczesne, oryginalne środki wyrazu, charakterystyczne dla własnego malarstwa czy grafiki.

Obrazy *Portret I* i *Portret II* są dużo mniejsze niż *Andersen*¹¹. Na czarnym tle widać namalowane szarą i białą farbą dziwne twory, poskręcane i z wypustkami. Taki efekt dały szerokie pociągnięcia pędzla. Na jednym obrazie wokół jasnego obiektu z trzech zwoi pojawia się czerwona farba. Twory z obrazów wyglądają na jakieś biologiczno-przyrodnicze organizmy. Przypominają wnętrzości, zwoje mózgowie, embryony, inne preparaty zanurzone w formalinie, muszle, kwiaty. Trudno byłoby dopatrzeć się w nich wizerunków postaci. Czarne tło ma jednak związek z portretami trumiennymi.

Sasnal dał wskazówkę, iż odnoszą się one do baśni, w której dzieci strzelają do portretów. Taka sytuacja występuje w utworze *Wszystko na swoim miejscu*, który dotyczy dokonujących się na przestrzeni wieku zmian w strukturze i hierarchii społecznej we dworze. Dziedzic źle traktował ludzi niżej urodzonych, upokorzył karczmarza, uderzył batem małą gęsiarkę, a majątek przegrał w karty. Kolejnymi mieszkańcami dworu zostali karczmarz i gęsiarka. To właśnie ich portrety wisiały przez wiele lat w reprezentacyjnym pokoju, ale później już w nowo wybudowanym dworze przeniesiono je do ko-

¹⁰ Zob. Sasnal. *Przewodnik krytyki politycznej*. Warszawa 2008, s. 6.

¹¹ <http://www.promethidion.eu/malarstwo.php?dzielo=874> (dostęp: 1.09.2010).

rytarza prowadzącego do izby czeladnej. Rodzina, przyjąwszy szlachectwo, zapomniała, kim byli założyciele rodu. Za sprawą fujarki z wierzbowej gałązki drzewa zasadzonego przez gęsiareczkę, które później, kiedy rozrosło się, było uważane za drzewo genealogiczne rodziny, powróciła pamięć o przeszłości oraz dokonana się chwilowa zmiana pozycji społecznej bohaterów. Portrety znów zawisły na ścianie najważniejszego pokoju.

Motyw portretów pojawia się w baśni dwukrotnie. Najpierw Andersen łączy opis obrazów z informacją, że zmieniły miejsce i stały się „starymi gratami [...], jeden przedstawiał mężczyznę w różowym fraku i peruce, a drugi damę o upudrowanych, wysoko upiętych włosach, z czerwoną różą w ręku [...], oba otoczono niegdyś dużymi wieńcami z wierzbowych gałęzi”¹² [u Sochańskiej „wierzbowych witek”¹³ — E.O.]. W obrazach było wiele okrągłych dziurek, gdyż małe baroniątka miały zwyczaj strzelania z łuków do tych dwojga staruszków. Były to portrety radcy i radczyni, od których pochodził cały ród. W zakończeniu baśni Andersen ironicznie pisze, że wszystkie zdarzenia, które wywołały dźwięki fujarki i wiatr, nie pozostawiły następstw, z wyjątkiem tego, że portrety zajęły dawne miejsce. Zmiany społeczne nie były możliwe, „Wszystko na swoim miejscu — może kiedyś tak będzie. Wieczność jest długa, dłuższa od tego opowiadania”¹⁴. Natomiast „dwa stare portrety kramarza i gęsiareczki wiszą wysoko w sali honorowej, wicher je zawiał aż tam, a ponieważ jeden z prawdziwych znawców sztuki powiedział, że są namalowane mistrzowską ręką, pozostawiono je na miejscu, zostały nawet odrestaurowane; przedtem nie wiedziano przecież, że mają taką wartość, skądże miano o tym wiedzieć? Teraz więc wiszą na honorowym miejscu”¹⁵. W tłumaczeniu Sochańskiej czytamy: „tylko dwa stare obrazy, »Kramarz« i »Gęsiarka«, wisiały w salonie, tam wiatr je przywiał na ścianę; a gdy jeden z prawdziwych znawców sztuki powiedział, że namalowała je ręka mistrza, to już tam zosta-

¹² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie*. T. 2..., s. 52–56.

¹³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 58–68.

¹⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie*. T. 2..., s. 56.

¹⁵ Ibidem.

ły i odnowiono je, przecież nie wiadano, że są dobre, bo i skąd? Wisiały teraz na honorowych miejscach”¹⁶.

Przytoczone słowa baśni wskazują na jeszcze jeden wątek, a mianowicie na problem gustów estetycznych, rozeznania w tym, co piękne i wartościowe, niedoceniań dobrej sztuki. Na prawie w całości ciemnej ilustracji Andrzeja Strumiłły są dwa portrety, wyraźnie odpowiadające opisowi (fryzury, kolor strojów, róża, wieniec wierzbowy), a także kilka postaci z baśniowego świata, jedna lub dwie przypominają Andersena. Sasnał nie namalował prawdziwych portretów, ale być może nawiązał do symbolicznych sensów baśni; zasugerował malarskimi środkami na przykład zmiany zachodzące pod wpływem czasu lub chaosu świata, z którego to chaosu mogłoby się dopiero coś wyłonić, jakiś określony kształt, na przykład twarz. Być może w abstrakcyjny sposób unaoczniał wewnętrzne rozedrganie psychiki samego baśniopisarza, zmienność jego nastrojów lub ogólnoludzki problem poszukiwania własnej tożsamości. Być może nawiązał do kwestii oceny obrazów; skoro zawisły w galerii na wystawie znanego malarza, to trzeba je uznać za dobre dzieła. (Wątek oceny pojawia się także w baśni).

W odniesieniu do twórczości Sasnała mogę użyć tylko modalnej formy „być może”, pewność dotyczy natomiast moich własnych skojarzeń. Warto zwrócić jeszcze uwagę na inne obrazy malarza, na których jest obrys głowy, ale twarz jest zamalowana (np. *Tłumaczka*). Na spotkaniu w Zachęcie Sasnał mówił, że chciał, aby każdy mógł zobaczyć/odnaleźć w obrazie siebie, a tego nie ułatwia precyzyjnie namalowany wizerunek; widz „nie odbija” się wtedy w obrazie¹⁷. Wyjaśnienie wydaje się przekonujące, zwłaszcza jeśli odniesiemy je do portretów, które zostały zainspirowane tak uniwersalnymi tekstami, jak baśnie i opowieści genialnego Duńczyka.

Na dwa portrety w Sali Narutowicza zwróciła uwagę recenzentka „Tygodnika Powszechnego”. Napisała: „Sali zdają się patronować

¹⁶ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 66.

¹⁷ Polskie Radio Online — Kultura — Sztuka / Galeria — Przetworzona rzeczywistość Sasnała (30.11.2007). <http://www.polskieradio.pl/24/290/Artykul/173728,Przetworzona-rzeczywistosc-Sasnała> (dostęp: 1.09.2010).

niewielkie prace oparte na ilustracjach Strumiłły do »Baśni« Andersena z dziwnymi, na poły organicznymi, na poły szklanymi formami, które budzą skojarzenia z jakąś pracownią alchemiczną albo laboratorium medycznym, gdzie dokonuje się eksperyment budzenia do życia: jednak rzeczywistość przemienia się w surrealistyczną baśń, baśń zaś w abstrakcję. Ale jak wiadomo, baśnie Andersena bywają okrutne i rzadko kończą się dobrze”¹⁸.

Andersen wspomina w *Baśni mojego życia...*, jakie rysunki wykonał, odwiedzając przedziałnię w domu dla obłąkanych w Odense: „tuż za miejscem, gdzie palono liście, urządzono przedziałnię dla biednych, starych kobiet. Często tam chodziłem i wkrótce stałem się ich ulubieńcem. Kiedy znalazłem się wśród nich, nagle okazało się, że dysponuję elokwencją, która bardzo je dziwiła. Przypadkiem usłyszałem o budowie wewnętrznej człowieka, oczywiście nic z tego nie rozumiejąc, ale tajemnice mechanizmu ludzkiego ciała bardzo mnie zaintrygowały, dlatego wziąłem kredę i narysowałem na drzwiach kilka zakrętasów, które miały przedstawiać wnętrzości. Największe wrażenie zrobił na nich opis serca i płuc. Uznano mnie więc za dziecko niezwykle mądre i wrócono, że długo nie pożyję. Nagrodzono mnie jednak za moją elokwencję, opowiadając bajki”¹⁹. Dostrzegam zbieżność między tym wyznaniem a obrazami Sasnala, w których tytule pojawił się „portret”.

W artykule Wojciecha Bałusa o pastelu Stanisława Wyspiańskiego — z główką Helenki i dzbankiem niezapominajek — znalazłam cytaty z rozprawy filozoficznej Artura Schopenhauera. Rozwinięte przez filozofa porównanie człowieka, a właściwie jego głowy, i wazy mogłoby stanowić dodatkowy komentarz do „andersenowskich” portretów Sasnala, tym bardziej że Schopenhauer między innymi pisze metaforycznie o ludzkiej psychice jako rzeczywistości bogatszej od baśni:

¹⁸ A. SABOR: *Historia jest wyobrażeniem*. „Tygodnik Powszechny” z 17 grudnia 2007. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/historia-jest-wyobrazeniem/zek6c> (dostęp: 15.01.2008).

¹⁹ H.CH. ANDERSEN: *Baśń mojego życia. Autobiografia*. Przeł. I. CHAMSKA. Łódź 2003, s. 14.

Dwie rzeczy miałem przed sobą, dwa ciała ważne, kształtów prawidłowych, ładnie wyglądające. Jednym z nich była waza jaspisowa z ozdobami i uchami złotymi; drugim — ciało organiczne, człowiek. Podziwiałem je przez długi czas z zewnątrz, w końcu zaś poprosiłem towarzyszącego mi geniusza, aby pozwolił przeniknąć ich wewnątrz. Zezwolił na to i w wazie nie znalazłem nic oprócz ucisku ciężkości i jakiegoś ciemnego, niewyraźnego dążenia jej części, które w rozumieniu moim, oznaczałem nazwą spoistości i powinowactwa; ale kiedy przeniknął przedmiot drugi, jakież było zdziwienie moje i jak opowiedzieć, co zobaczyłem. Czarodziejskie baśnie nie miały w sobie nic bardziej niewiarygodnego. Na łonie tego przedmiotu, albo raczej w górnej jego części, zwanej głową, który na zewnątrz wydawał się takim samym przedmiotem jak inne, określonym w przestrzeni, mającym swą wagę itp. znalazłem co, ni mniej ni więcej — świat cały, z jego bezmiarem przestrzeni, w którym zawiera się wszystko, oraz z bezmiarem czasu, w którym wszystko się porusza, z cudowną różnorodnością rzeczy, wypełniających przestrzeń i czas, a nadto, co niedorzecznym się wyda prawie, ujrzałem tam siebie, przechadzającego się tu i ówdzie... Tak jest, oto, co odkryłem w tym przedmiocie, wielkości zaledwie sporego owocu, w przedmiocie, który kat może znieść jednym cięciem, pograżając w mrokach cały świat, jaki się w nim zawiera²⁰.

Pierwszy z wyświetlanych w Zachęcie co godzinę kilkuminutowych filmów jest zapisem sugestywnej sceny ze śniegowym bałwanem i palącym się nocą ogniskiem; obrazom towarzyszy muzyka grana przez istniejący od 1981 roku i dobrze znany Sasnalowi zespół Sonic Youth. Na pierwszym planie pojawia się duży bałwan z nosem z marchewki, oczkami z kapsli, wetkniętymi z przodu sankami. W kadrze, najpierw z prawej, potem z lewej strony, widać na ciemnym tle (jest noc) jasną plamę, czyli księżyc w pełni. Ognisko pali się przed bałwanem. Płomienie nadpalają sanki, wytapiają także dziurę w środkowej kuli, z wnętrza kuli patrzymy na to, co znajduje się za bałwanem. Muzyka jest bardzo głośna, dynamicz-

²⁰ Cyt. za: W. BAŁUS: *Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego „Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami”*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 202–203.

na. Kamera filmuje bałwana i ognisko nie tylko w planie pełnym; chwilami oglądamy zbliżenia, na przykład wewnątrz wytopionej lub wydrążonej największej kuli, która jest głową bałwana, kuli płomieni. Ostatni kadr jest zaskoczeniem dla widza, który oczekiwałby, że po wygaśnięciu ogniska nic nie pozostanie z bałwana. Ale stoi on, (chciałoby się napisać: pewny siebie, silny, wzmocniony, jakby nie był ze śniegu), nieco osmalony, część sanek spłonęła, a pozostała, górna część, tkwiąca w bałwanie, czyli fragment metalowych okuć, przypomina podkowę.

Ten krótki filmik wydaje się interesujący z kilku powodów. Łączy obraz z muzyką zespołu rockowego, stanowi więc teledysk, w którym nie ma jednak zmieniających się bardzo szybko ujęć. Jest także swego rodzaju dokumentem, reportażem z planu filmowego, ktoś bowiem zbudował bałwana, położył przy nim sanki, rozpałił ognisko, filmował trwającą kilka minut scenę; absurdałna sytuacja i wykreowany żart wydarzyły się w rzeczywistości (tylko na jednym pokazie słyszałam śmiech niektórych widzów). Powstał sugestywny obraz filmowy, wyrazisty, atrakcyjny wizualnie i muzycznie, w jakiś sposób poruszający i skłaniający do zastanowienia się, z jakich składa się wyobrażeń (nie tylko plastycznych) i jakie kryje sensy.

Oglądając po raz pierwszy film, nie miałam wątpliwości, iż nawiązuje bezpośrednio do filmu *Obywatel Kane*; pod koniec filmu Orsona Wellesa pojawia się obraz płonących sanek bohatera, który, będąc u kresu życia, sprowadził je z rodzinnego domu do pałacu Xanadu. Motyw sanek jest bardzo ważny, ponieważ symbolizują one tęsknotę bohatera za dzieciństwem i matką, samotność w dorosłym życiu, a w końcowej scenie widz rozwiązuje zagadkę, której nie udało się rozwiązać filmowemu reporterowi, a mianowicie, co oznacza ostatnie słowo umierającego Kane'a, czyli „różyczka”. Motyw sanek wskazywać może także na związek filmu Sasnała z baśnią *Królowa Śniegu*, do której wielokrotnie odwoływał się Welles (nie tylko motyw sanek, lecz także imię bohatera, konieczność opuszczenia rodzinnego domu, sceny z drugą żoną w pałacu i inne²¹). Skoro Sasnał

²¹ O związkach filmu *Obywatel Kane* z baśnią Andersena pisał Z. Paszta: *Obywatele i królowie*. „Kino” 2000, nr 10, s. 46–47.

w tytułach obrazów i swojej wypowiedzi przyznawał się do inspiracji Andersenem, być może omawiany film warto skojarzyć z jeszcze inną baśnią, a mianowicie *Bałwanem ze śniegu* (1861). Baśń, jak wiele innych tekstów Andersena, łączy w sobie opisy przyrody (drzewa pokryte szadzią, lśniący i skrzypiący śnieg, mgła, księżyc w pełni) z opisem uczuć (fascynacja, podniecenie, tęsknota), ironię wobec stosunków społecznych i naiwności z humorem, konkret z fantazją, bohaterów — ludzi z mówiącymi zwierzętami (pies łańcuchowy) i przedmiotami (bałwan). Śniegowy bałwan najpierw zniecierpliwiony, że ona, czyli słońce i księżyc, śledzi go, potem zakochany w niej, czyli kuchennym piecu (podkreślam zaimki, bo bałwan tak właśnie „myśli”, że księżyc i słońce, których nie rozróżnia, oraz piec — to istoty, które muszą być rodzaju żeńskiego), w końcu pewnego ranka zawalił się. Nadeszła wiosna. „— Precz! Precz! — szczekał pies łańcuchowy, a dziewczęta we dworze śpiewały: »Pokaż już buzię, pierwiosnku słodki, // Wywieś już, wierzbo, wełniane kotki, // Śpiewaj, skowronku, wesołe nuty, // Wiosna już idzie, choć jeszcze luty. // I ja z wami śpiewam, ku-ku, fiut-fiut! // Zaświeć nam słonko i roztop ten lód! W takich chwilach nikt już nie myśli o śniegowym bałwanie«”²². Wcześniej okazało się, że bałwan miał w sobie pogrzebacz (dystans, ironia, motywacja uczucia, dwoistość). Sceny z filmu można by podpisać na przykład takim fragmentem baśni: „Gdy otwierano drzwi [pieca — E.O.], płomień buchał na zewnątrz, miał to w zwyczaju; czerwień biła z jego piersi”²³.

Wiedząc, iż Sasnal maluje, czerpiąc z różnorodnych obrazów, w tym znanych w kulturze popularnej, dostrzegam także podobieństwo jego filmu o bałwanie i ognisku z serią animowanych filmów dla dzieci, które powstały na podstawie rysunków i opowieści Biggsa²⁴, a przede wszystkim — podobieństwo z okładką płyty zespołu Sonic Youth²⁵. Płyta z 1985 roku nosi tytuł *Bad Moon Rising*. Na

²² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 376.

²³ Ibidem, s. 375.

²⁴ O filmie zob. R. BALL [i in.]: *Sztuka animacji. Od ołówka do piksela. Historia filmu animowanego*. Red. J. BECK. Przeł. E. ROMKOWSKA, A. KOŁODYŃSKI. Warszawa 2006.

²⁵ http://pesto.art.pl/goscie/rozne/sy_bad_moon.php (dostęp: 13.05.2009).

okładce ukazano widok miasta, czego nie ma u Sasnala. W filmie pojawia się jednak motyw księżyca, a dziwną figurę z głową z dyni przypomina śniegowy bałwan. Dynia, zwłaszcza oświetlona od wewnątrz, jest znakiem Halloween, a jedno z ujęć Sasnala pokazuje śnieżną kulę, rozświetloną wewnątrz blaskiem ogniska (wewnętrznym ogniem?).

Nie znam okoliczności powstania filmu, ale być może mają one związek z zimową zabawą dziecka (np. kilkuletniego syna Sasnala, Kacpra), dziecięcymi zabawami i rekwizytami, przygotowywanymi na Halloween (Sasnal spędził trochę czasu z rodziną w Ameryce; tam powstawały jego filmy, np. *Marfa*). Natomiast wizualna warstwa filmu zbudowana została z obrazów, które Sasnal zapamiętał, a jednocześnie obrazy stanowią całość z utworem muzycznym.

Pokazywany w Zachęcie film wywołać może jeszcze inne skojarzenia, a to ze względu na symbolikę ognia (np. miłość, energia, zniszczenie, oczyszczenie, przemiana lub klęska — to, co miało zostać wypalone, trwa nadal, itp.) oraz kontrasty (światło — ciemność, ogień — śnieg, ciepło — zimno, ruch — nieruchomość, młodość — dojrzałość, i inne), a także wieloznaczność słowa „bałwan”.

Dorota Jarecka, dziennikarka „Gazety Wyborczej” zatytułowała recenzję z wystawy w Zachęcie *Płonące bałwany Sasnala*, a w lidzie umieściła dwa zdania oceniające sztukę artysty: „W jego malarstwie nie ma mięsa, człowiek to nie więcej niż album wyblakłych fotografii. A filmy są polityczne”. Dwa ostatnie akapity recenzji zawierają opis i interpretację filmu, inną niż przedstawiona, polityczną. „Drugi film, który na mnie podziałał, to krótki obraz — kompletnie absurdalny — płonącego bałwana. Jest noc, palą się wciśnięte w bałwana sanki, ogień strzela wysoko, świecą się zrobione z kapsli oczy, bałwan się topi i na tym chyba skończę, gdyż dokładny opis tego filmu tylko go zniszczy. Liczba paradoksów, jaka się w nim zawiera, skazuje na niepowodzenie każdą próbę języka. To symbol czego? Anarchizmu? Sztuki? Rewolucji? W tym jest słabość sztuki rewolucyjnej, że jeśli jest dobra, niełatwo ją przełożyć na hasła. A przecież ten film wyzwala, jest w nim futurystyczna dzikość i nastrój święta, a jednocześnie współczesna postrewolucyjna ironia. Rzucać się

z pochodnią na bałwany — czy można bardziej złośliwie i autokrytycznie opisać swój własny bunt?”²⁶.

Zarówno trzy „andersenowskie” obrazy, jak i film o płonącym bałwanie należą do oryginalnych działań plastycznych w obrębie przekładu intersemiotycznego²⁷. Obrazy skróto, syntetycznie i symbolicznie pokazują świat fantastycznych opowieści, korzystając dodatkowo z inspiracji malarskich. Konkretnie przedmioty sfilmowane w zaaranżowanej, absurdałnej sytuacji wskazały natomiast na inne konteksty kulturowe, a nie tylko na prozę Andersena.

Refleksyjny uczestnik i odbiorca współczesnej kultury ma wiele możliwości przywołania najrozmaitszych kontekstów kulturowych, aby odbiór pojedynczego dzieła był pełniejszy, a interpretacja głębsza. Pamięć tekstów, przede wszystkim obrazów, ale też słów czy kompozycji muzycznych, pamięć zdarzeń, historii, narracji inspiruje artystę, a jego dzieła uaktywniają z kolei pamięć odbiorcy, skłaniają do zauważania relacji między tekstami i do nadawania znaczeń korespondującym ze sobą dziełom.

Wydaje mi się, iż zbliżyłam się do takiego przedstawienia fragmentów rzeczywistości artystycznej, o jakim pisał Ryszard Nycz, wydzielając w antropologicznej orientacji badań literaturoznawczych nurt „poetyki doświadczenia” (obok „antropologii kulturowej” i „kulturowej teorii literatury”). Poetyka doświadczenia, zdaniem Nycza, pozwala na „empiryzację” badań literackich i zajmowanie się „rzeczywistymi przypadkami wraz z ich hybrydycznym nacechowaniem (splatającym w konkretnym zjawisku to, co naturalne, społeczne, dyskursywne — Latour 1993, s. 7)”²⁸. Poetyka doświadczenia „przybierająca w praktyce spluralizowaną postać wielowymiarowego studium przypadku nie odwołuje się z założenia do żadnych swoistych cech, odrębnych przedmiotów, »macierzystych«

²⁶ D. JARECKA: *Płonące bałwany Wilhelma Sasnala*. „Gazeta Wyborcza” z 28 listopada 2007, s. 14.

²⁷ O przekładzie intersemiotycznym zob. S. WYSŁOUCH: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994; a także E. DUTKA: *O przekładzie intersemiotycznym*. W: *Wiedza o kulturze w szkole*. Red. A. GOMÓŁA, E. DUTKA. Katowice 2007, s. 218–232.

²⁸ R. Nycz: *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 45.

metod ani teorii, deklarując swój bazparadygmatyczny i transdyscyplinowy charakter oraz prymat »słabej« interpretacji jako zasadniczej strategii badawczego postępowania”²⁹.

Przytoczyłam słowa Nycza, ponieważ starałam się opisać właśnie moje doświadczenie kulturowe, na które złożyły się: lektura opowieści Andersena oraz możliwość obejrzenia wystawy w Zachęcie, poszukiwania kontekstów i po prostu przyjemność wynikająca z poznawania tych właśnie tekstów kultury.

Ostatnia perła nawiązuje do archetypu matki i dziecka, do tego aspektu, który dotyczy narodzin dziecka i śmierci matki. Spośród dzieł Andersena wybieram dwie inne opowieści, które przedstawiają sytuacje związane ze śmiercią dziecka. Sasnał, mówiąc o przerażających ilustracjach, mógł mieć na myśli ilustrację Strumiłły do jednej z nich, to znaczy *Opowieści o matce*, poruszającej historii matki, której maleńkie dziecko zmarło po ciężkiej chorobie. Takie doświadczenia były udziałem wielu kobiet i wielu rodzin w ówczesnej Europie.

Opowieść o matce pochodzi z listopada 1847 roku; powstała razem ze *Starym domem*. Te dwie opowieści dedykował Andersen Dickensowi (*Opowieść o matce* przypomina scenę śmierci dziecka z opowiadania Dickensa *Sklep antykwaryczny*), a ukazały się w niewielkim tomiku *A Christmas Greeting to my English Friends*. Andersen czytał *Opowieść o matce* przyjaciółom, między innymi żonie Edvarda Collinsa, która w ciągu czterech lat straciła dwoje dzieci. Kiedy rozplakała się, Andersen przerwał lekturę.

Baśń *Umarłe dziecko* ukazała się dwukrotnie w dwu zbiorach baśni z 1859 roku. Jackie Wullschläger wyjaśnia, iż w snach pisarza, zwłaszcza w ostatnich latach życia, często powtarzała się wizja martwego dziecka, a ta opowieść, jej zdaniem, „odzwierciedla odczuwaną przez samego Andersena potrzebę wiary w nieśmiertelną duszę, a także ciemność, która go ogarniała, kiedy tę wiarę tracił”³⁰. W *Umarłym dziecku* Andersen opisał stany emocjonalne matki

²⁹ Ibidem, s. 46.

³⁰ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005, s. 408.

w czasie jej długiej, ciężkiej żałoby: rozpacz, całkowite zamknięcie się w sobie, wymaginowane spotkanie z dzieckiem (plastyczny opis przestrzeni wewnątrz grobu), wielki płacz, pociechę, odzyskanie równowagi duchowej, powrót do najbliższych.

Opowieść o matce kryje w sobie tajemnice, skłania do pytań i refleksji na temat sensu zarówno całości, jak i poszczególnych motywów.

Jest mroźna zima. Matka, czuwając trzy dni i trzy noce przy gorączkującym dziecku, gości tajemniczego człowieka, okrytego derką końską, częstuje go piwem. Zmęczona zasypia na chwilę. Budzi się. A może wszystkie kolejne zdarzenia są tylko snem. We śnie czy na jawie w świecie fikcji literackiej dostrzega, że nie ma gościa, dziecko zniknęło, zatrzymał się zegar. Podejmuje więc wędrówkę, najpierw w poszukiwaniu dziecka, a chwilę później, kiedy dowiaduje się od kobiety Nocy, że w domu była Śmierć, wie, że rozpoczyna się wyścig z czasem, konieczny będzie pojedynek ze Śmiercią, a metą wędrówki jest jej gospodarstwo. Matka otrzymuje pomoc od Nocy, ciernistego krzaka, jeziora i starej grabarki. W zamian oddaje im siebie: śpiewa piosenki, ogrzewa sercem, wypłakuje oczy, oddaje swoje czarne włosy, a dostaje siwe. (W opowieści pojawia się raz jeden, właśnie w tym momencie, humor; matka proponuje grabarce, że pójdzie dla niej na koniec świata, a ona ironizuje, że nie ma tam nic do roboty). Kobieta — ślepa, poraniona, stara, ogołocona — dociera do szklarni Śmierci, jakby domu lub pokrytej lasami góry z jaskiniami, szklarni, w której rosną najrozmaitsze kwiaty, krzewy, drzewa, a w każdym bije serce człowieka. Wędrówka bohaterki przypomina więc zejście do Hadesu Orfeusza lub Demeter. A może matka ociera się i o własną śmierć? Kobieta nie widzi, ale słyszy, może więc rozpoznać w małym krokusie bicie serca jej dziecka. Odczuwa również zimno, stąd wie, że Śmierć przybyła, a potem nie może otulić dłońmi krokusa. Aby matka mogła spojrzeć w głąb studni i dostrzec los dwojga dzieci, Śmierć oddaje jej oczy.

I matka spojrzała w studnię; jak miło było wiedzieć, jakim błogosławieństwem dla świata miał się stać jeden z nich [chodzi o kwiat — E.O.], o, ile tam było radości i szczęścia. I zobaczyła

też życie drugiego, a były tam okropności i niedola, zgryzota i nędza³¹.

Ponieważ Śmierć nie chciała powiedzieć matce, który kwiat był kwiatem losu jej dziecka, matka krzyknęła do Śmierci, ku jej zdziwieniu, aby zabrała dziecko do królestwa Pana. A do Boga skierowała słowa modlitwy, zaprzeczonej prośby: „Nie wysłuchaj mnie, jeśli modłę się przeciwko Twojej woli, która jest najlepsza, nie wysłuchaj mnie! Nie wysłuchaj mnie! I opuściła głowę na piersi. A Śmierć zabrała jej dziecko do nieznanej krainy”³².

Jackie Wulschläger wskazuje na takie cechy opowieści, jak prawda uczuciowa, symbolizm, powrót do ludowych obrazów, a także sentymentalizm, czułość i miniaturowa skala. Przypomina zakończenie pierwotnej wersji. W odpowiedzi na pytanie Śmierci: „Chcesz odzyskać twoje dziecko, czy mam je zabrać do krainy, której nie znasz?”, matka pochyliła głowę. „Wtedy dotknęła ustami ust dziecka, a ono pogrążone było w słodkim, zdrowym śnie. Na jego policzki świeciło słońce, aż zdawało się czerwone, a gdy matka rozejrzała się dokoła, zobaczyła, że siedzi w swojej małej izdebce; skowronek w klatce śpiewał, jakby czuł, że nadchodzi wiosna, a śmierci nie było. Matka złożyła ręce, pomyślała o domu śmierci, przyszłości dziecka i znów powiedziała: — Niech się dzieje wola nieba”. Zastąpienie kilku zdań jednym: „A śmierć zabrała jej dziecko do nieznanej krainy”, autorka biografii komentuje w sposób następujący: „Nie ma powrotu ze świata alegorii do przytulnej bawialni, ponieważ byłoby to równoznaczne ze zdradą zarówno pesymizmu Andersena, jak i jego wiary w wyższość świata wyobraźni nad światem realnym”³³. Matka nie mogła dokonać pomyślnego dla siebie i jej dziecka wyboru. W świecie i ludzkich losach jest bowiem zawsze i radość, i smutek.

Opowieść o matce zainspirowała wielu twórców, na przykład duńskiego artystę Petera Madsena, który przedstawił na 64 stronach

³¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850..., s. 443–444.

³² Ibidem, s. 444.

³³ Powyższe informacje o *Opowieści o matce* za: J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 352–353.

własną interpretację plastyczną w formie jakby komiksu czy *graphic novel*, z bardzo wyrazistymi rysunkami, utrzymanymi w ciemnej kolorystyce³⁴. Dla Channel 4 została nakręcona w 1997 roku animowana, mroczna opowieść (można ją obejrzeć w serwisie You Tube). Trwa ponad 10 minut; film reżyserowała i animowała z zespołem Ruth Lingford, a muzykę skomponował Nigel Broadbert. Obraz jest czarno-biały i tylko niektóre elementy zaznaczone są innym kolorem: czerwień ran matki, kwiatów róży i krwawej łyzy, zieleń oczu. Zwraca uwagę ciągle zmieniająca się „twarz” postaci przedstawiającej śmierć, wyeksponowanie dłoni matki, brak ogrodu z kwiatami i studni, wykorzystanie zwierciadła z odbiciem twarzy matki i twarzy dziecka już jako dorosłej dziewczyny³⁵.

Andersen był twórcą wszechstronnym, który w swojej twórczości łączył słowo i obraz (także muzykę). W jego prozie jest wiele fragmentów nasyconych „widzialnością” (nazwy kolorów, wyliczenia szczegółów pejzażu lub ogrodu), a oprócz tego pisarz uprawiał kilka dziedzin sztuk wizualnych. Nic więc dziwnego, że inspirował artystów plastyków, którzy dla jego wyobraźni oraz świata emocji i wartości znajdują współczesne, oryginalne środki wyrazu, charakterystyczne dla ich malarstwa czy grafiki.

Opowieść o matce wydaje się tekstem wieloznacznym, którego sensory daleko wykraczają poza ukazanie wielkiej miłości matki do dziecka, matki gotowej do największych poświęceń, ale przecież bezbronnej wobec śmierci, przeznaczenia, losu. Utwór w poetycki sposób wyraża treści filozoficzne, psychologiczne, duchowe i metafizyczne; jest przypowieścią o egzystencji człowieka w świecie. Zdarzenia układają się w spójną całość, ale w tej skondensowanej opowieści (to tylko pięć stron), przepełnionej wielkim smutkiem, pojedyncze motywy przykuwają uwagę, sytuacje skłaniają do stawiania pytań. *Opowieść o matce* mieści się w nurcie literatury wyrastającej z takiego postrzegania i przeżywania świata, który jest charakterystyczny dla melancholii. Ponadto nie sposób nie czytać tego tekstu bez przywołania wiedzy o osobowości Andersena.

³⁴ <http://www.petermadsen.info/pages/hom/hom.html> (dostęp: 21.03.2014).

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=hi4zdX-OG5Q> (dostęp: 21.03.2014).

Smutek *Opowieści o matce* wynika przede wszystkim z wprowadzenia postaci Śmierci, motywu wielkiej straty i wielkiego cierpienia. Emil Cioran napisał: „wszystko, co naprawdę ważne, ma związek ze śmiercią”³⁶. W eseju *O smutku* formułuje taką sentencję: „Smutek pojawia się po wszystkich sytuacjach, w których życie traci coś z siebie. W ten sam sposób zjawisko śmierci wywołuje smutek największy”³⁷. Inny fragment tego eseju można by wybrać jako element psychologicznego portretu Andersena. Wypowiedziawszy najpierw tezę: „szczęśliwi mogą być tylko ludzie nic niemyślący, tzn. myślący tylko tyle, ile trzeba, aby żyć”, Cioran charakteryzuje następnie tych, których, jego zdaniem, cechuje prawdziwe myślenie: „Myśleć w każdym momencie, na każdym kroku stawiać przed sobą problemy zasadnicze, stale nosić w świadomości zwątpienie co do własnego przeznaczenia, odczuwać znużenie życiem, być zmęczonym swoimi myślami i własnym istnieniem ponad wszelką wytrzymałość, zostawiać po sobie plamę krwi i smugę dymu jako symbole dramatu i śmierci własnej istoty — wszystko to znaczy być nieszczęśliwym tak bardzo, że człowiek czuje wstręt do myślenia jako takiego i zadaje sobie pytanie, czy świadomość refleksyjna to przypadkiem nie okropna plaga...”³⁸.

Melancholia w utworach Andersena to nastrój, strata, ciemny koloryt, nierozstrzygalność. Przenika opowieści, doświadczają jej bohaterowie, jest elementem filozofii, przesłania, koncepcji świata i miejsca w nim człowieka, refleksji o ludzkim losie, a także stanowi zapis emocji Andersena, towarzyszących pisarzowi w doświadczaniu i przeżywaniu świata, relacjach z innymi.

Anna Sobolewska przypomniała między innymi wypowiedzi Jarosława Iwaszkiewicza o literaturze i filozofii skandynawskiej, przede wszystkim o Andersenie i Kierkegaardzie, których, jego zdaniem, łączył „specyficzny protestancki egzystencjalizm i pesymizm; egzystencjalizm o tyle, o ile każda wielka literatura jest egzystencjalna”³⁹.

³⁶ E. CIORAN: *Na szczytach rozpacz*. Warszawa 2007, s. 121.

³⁷ Ibidem, s. 84.

³⁸ Ibidem, s. 86–87.

³⁹ A. SOBOLEWSKA: *Skandynawia Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*. Red. M. JANION, N.A. NILSSON i A. SOBOLEWSKA. Warszawa 1991, s. 204, 209.

Iwaszkiewicz zauważał w dziele Andersena „ukryte przeświadczenie o bezcelowości wszystkich człowieczych usiłowań”, jednocześnie twierdził, iż „Olbrzymiej sile poetyckiej dzieła Andersena tylko zawdzięczamy, że nie odbieramy go jako filozofii beznadziejności. Tylko skomplikowane piękno tej poezji ocala ją dla nas. Bo piękno jest zawsze optymistyczne, zawsze zachęca do życia, chociażby mówiło o jego beznadziejności”⁴⁰. W tekstach pisarza dostrzegał wiele wątków autobiograficznych, w kontekście *Małej syreny* pisał Iwaszkiewicz: „Neurasteniczna, delikatna natura Andersena, a jednocześnie głęboka świadomość, że jest istotą niezwykłą, sprawiały, że każdy krok między ludźmi bolał go, jakby stąpał po ostrych nożach”⁴¹.

W *Opowieści o matce* niezwykle ważna, jeśli nie najważniejsza, jest, moim zdaniem, sytuacja kiedy matka po odzyskaniu oczu spogląda w głąb studni. W tłumaczeniu Iwaszkiewicza i Beylin: „Matka spojrzała do studni i zobaczyła, że jeden z tych ludzi stał się błogosławieństwem dla świata; jak wiele szczęścia i radości otaczało go zewsząd! A potem ujrzała Życie innego i była to troska i nędza, zbrodnia i nędza”⁴². W tłumaczeniu Marii Glotz i Cecylii Niewiadomskiej: „W głębokiej studni widać było obraz życia ludzkiego: jeden jasny i szczęśliwy, błogosławiony przez Boga i ludzi, pełen radości cichej; drugi pełen nędzy, boleści i udręczenia”⁴³.

Czy matka na dnie studni naprawdę coś zobaczyła? Czy przeciwnie: nad czymś zastanowiła się, coś przeczuła, coś sobie wyobraziła? Dlaczego po tej chwili nie udaremniła Śmierci zabrania dziecka: ze współczucia dla innej kobiety, z lęku o ludzi, z rozpacz, z bezradności, z bezsilności, z niemocy; dla nadziei na: wieczne zbawienie, na spotkanie i pobyt w raju; czy może: chęci ocalenia przed cierpieniem, które mogło być udziałem jej dziecka; z lęku przed złem, które mogłoby wyrządzić innym; chęci ocalenia świata i ludzi; z głębokiej wiary i zawierzenia Bogu? Stała przed tragicznym wyborem. „I opuściła głowę na piersi” — to przypomnienie gestu Chrystusa?

⁴⁰ Ibidem, s. 204–205.

⁴¹ Ibidem, s. 206.

⁴² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie*. T. 2..., s. 22.

⁴³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie*. Przeł. C. NIEWIADOMSKA. Warszawa 1995, s. 122.

Śmierć także i matki? Umiera czy zostaje przy życiu? A może to gest melancholii?

Zamiast odpowiedzi na wszystkie pytania — w tym miejscu moich rozważań proponuję wgląd w mozaikę problemów i cytatów z wybranej literatury na temat melancholii i przezroczystości. Przywoływanie terminów „melancholia” lub „przezroczystość” to na razie pewien zamysł badawczy, intuicja, że są to kategorie adekwatne do opisu fenomenu Andersena.

O melancholii. Alicja Kuczyńska opisuje melancholię jako: „szczególny stan wrażliwości ludzkiej z założenia ukierunkowanej na intensywne przeżywanie własnej egzystencji”. Jest to stan pomiędzy nadmierną wrażliwością a doznaniem, „pustki, zmierzchu, negacji, zniechęcenia, a czasem wręcz patologii w doświadczaniu świata”, stan, który łączy się z tym, co właściwe człowiekowi, a więc „poszukiwanie sensu indywidualnej egzystencji, rozpacz i lęk przed skończonością”⁴⁴. „Z melancholią zwykło się wiązać takie odczucia, jak niepewność, smutek, cierpienie, osamotnienie, beznadziejność sytuacji, niechęć, rozczarowanie”⁴⁵.

O studni. Kuczyńska twierdzi, że „woda, źródło, rzeka niejednokrotnie obrazowały wodę życia, „niewyczerpane głębiny świętych tajemnic”, „uzdrowienie”, magiczną siłę, nadzieję. Wodę łączono z pierwiastkiem żeńskim, księżyc z wilgocią. Studnia symbolizowała głębię tajemnicy, dostęp do ukrytych źródeł”⁴⁶.

O stracie. Kuczyńska pisze: „Utraconego nie można w żaden sposób powtórzyć, przywołać w uprzedniej postaci. Nigdy już nie może być tak samo jak dawniej. Niepowtarzalność należy do istoty minionego, co stanowi niedające się podważyć źródło frustracji. Minione, nawet gdy zostaje »przywołane«, okazuje się już zupełnie inne niż było. Jest więc de facto nieosiągalne. Jedyne, co pozostaje, to sama możliwość ustawicznego przywoływania, powtórzeń, ukazywania, że tamto istniało, że było, że było ważne. Poszukiwania utraconego nie są wprawdzie niczym ograniczone, ale ponieważ

⁴⁴ A. KUCZYŃSKA: *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa 1999, s. 11.

⁴⁵ Ibidem, s. 26.

⁴⁶ Ibidem, s. 15.

nie pozostają wolne od gorzkiej wiedzy o daremności tego rodzaju poczynić, utrwalają poczucie bezsensu, klęski i przynębienia⁴⁷.

O stracie i twarzy. Marek Bieńczyk pisze także o tym, że mechanizm melancholii „stratę obiektu zamienia w stratę zachodzącą wewnątrz »ja«⁴⁸. O takiej stracie można mówić za pomocą metafory. „Za każdym razem metafora będzie polegała na odjęciu od całości, na wykazaniu mniejszej niż chwilę wcześniej sumy istnienia po to, by wyrazić poczucie depersonalizacji, »niebycia człowiekiem«, jak to ujmie lapidarnie Kierkegaard⁴⁹. I dalej, według Bieńczyka, każde przedstawienie melancholii musi coś począć z twarzą; coś, co by ją prowadziło na jakiś skraj, skraj zaprzeczenia, gdzie by się rozmażywała ona w widmowości, w zanikaniu, w migotaniu obecności i nieobecności⁵⁰.

Twarz żywa wbita w twarz zmarłą, twarde rysy wchłonięte przez bezkształt śmierci, twarz żywa szukająca odbicia w kamieniu śmierci: oto fizjonomia straty, oto twarz Melancholii w niemożliwym przedstawieniu⁵¹.

Jestem Przerazenie Znużenie Zdziwienie Gniew Radość⁵².

O nierozstrzygalności i melancholii świata. W trakcie analizy obrazu Caspara Davida Friedricha *Mnich nad morzem* (1809–1810), a także rozważań Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga oraz w kontekście zakończenia wiersza Nikolausa Lenau — formułuje Wojciech Bałus następujące wnioski: raz Bóg odsłania swoje oblicze, raz — pustka, czyli spomiędzy „tungsind” i czarnej melancholii wyłania się „via media”. „Polega ona na uznaniu nierozstrzygalności za właściwy sposób istnienia świata. Opozycja albo/albo traci swą siłę na rzecz kategorii ani/ani. Ani Bóg, ani pustka nie są

⁴⁷ Ibidem, s. 42.

⁴⁸ M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 23.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 25.

⁵² Ibidem, s. 27.

pewni. [...] Melancholia łączy człowieka i świat”⁵³. Po tamtej stronie jest ani pełnia, ani pustka. A jeśli „tak, to po tej stronie wszystko dryfuje bez przyczyny i celu. Byt to enigma. Świat jest melancholiczny, bo jest niesprecyzowany i rozproszony. Równie dobrze może być dziełem Boga co i przypadku, jego więc sensowność jest wątpliwa. Ludzka melancholia jest stanem niespełnienia, niezaspokojenia i beznadziejnej tęsknoty. Człowiek pogrążony w takim stanie odkrywa identyczne cechy na zewnątrz siebie. Odkrywa prawdę o świecie”⁵⁴.

O przezroczystości. Bieńczyk między innymi ujawnia związki tego słowa ze słowami: „czystość” i „oczy”. „Przezroczystość, »transparenty, transparance, transparencia«. Nie, po polsku brzmi nawet ładnie. Ładna przejrzystość, jeszcze ładniejsza przezroczystość. Czy lubiłem w nim od zawsze sam właśnie dźwięk? I te półsłówka, te inne słowa, które je współtworzą? Czystość, oczy? Oczy w swej najlepszej, mianownikowej postaci, ze szlachetnym igrekiem, postaci, której dorównać może tylko narzędnik — »oczyma«, lecz nigdy w swej obocznej, wulgarnej formie — »oczami«, oczami tracącymi swe zapatrzenie na rzecz wścibskości”⁵⁵. W filozoficzno-poetyckich rozważaniach Bieńczyk pisze także o związkach przezroczystości z wyobraźnią („wyobraźnia była wciąż trójwymiarowa, widziała daleko”⁵⁶) i ze światłem („światło okazywało się tylko tolerowaną przezroczystością”⁵⁷). Wyznaje, iż to ona (przezroczystość) była dla niego „pierwszym zapamiętanym obrazem życia, ikoną bądź krzyżem na drodze, [...] wizualną projekcją życia, nieodkopaną protoewangelia, aż wreszcie wybuchła [...] jako motyw, prawda i iluzja, jako hobby egzystencji, uchwytna poręcz, o którą można oprzeć własne istnienie, a nawet próbować wsypać je w tekst”⁵⁸.

O przezroczystości literatury. Francuz, zwany małym romantykiem, Joseph Joubert, marzył o „krystalizacji i kondensacji,

⁵³ W. BAŁUS: *Mundus melencholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 112.

⁵⁴ Ibidem, s. 113.

⁵⁵ M. BIEŃCZYK: *Przezroczystość*. Kraków 2007, s. 18.

⁵⁶ Ibidem, s. 19.

⁵⁷ Ibidem, s. 20.

⁵⁸ Ibidem, s. 20–21.

o skupieniu na minimalnej przestrzeni, w perle jednego zdania, a może nawet jednego słowa, jakiejś całości, która by odpowiadała całości istnienia”⁵⁹. O poezji Joubert pisał: „Przejrzystość, przezroczystość, mało gliny, magiczność, naśladowanie boskości, która z niewiele, z niczego stworzyła wszystko: oto podstawowe cechy poezji”⁶⁰. Swoje marzenia twórcy wyraził w następujących słowach, które Bieńczyk przytacza na początku eseju: „Dręczy mnie przekłeta ambicja zmieszczenia książki na jednej stronie, jednej strony w jednym zdaniu, i tego zdania w jednym słowie. Oto ja”⁶¹. To skondensowane, minimalne „oto ja” nazywał Joubert „kroplą światła”.

O nadziei, siostrze melancholii

W wierszu piętnastowiecznego poety Charlesa d’Orleansa występuje połączenie motywów melancholii i studni, nadziei, tworzenia (czerni atramentu i bieli kartki), zawarte w powtarzających się dwóch wersach:

Z głębokiej mojej melankolii studni
Wodę Nadziei uparcie dobywam⁶².

Nawiązując do ustaleń, że życie ludzkie rozpatruje się w kategoriach celu i sensu, Kuczyńska wyjaśnia: „mieć nadzieję znaczy więc mieć przekonanie, że mimo wszystko istnieje wartość, dla której warto żyć”⁶³, to także przyjmować postawę, „która empirycznie sprawdzalnemu doświadczeniu przeciwstawia subiektywny, nakierowany na wizję własną lub wizje innych, wewnętrzny projekt wydarzeń, projekt niezależny od wszelkich racjonalnych uzasad-

⁵⁹ Ibidem, s. 40.

⁶⁰ Ibidem, s. 41.

⁶¹ Ibidem, s. 40.

⁶² M. BIEŃCZYK: *Melancholia...*, s. 135.

⁶³ A. KUCZYŃSKA: *Piękny stan melancholii...*, s. 195.

nień”⁶⁴ (matka, która wie, że dziecko umarło, ale wierzy, że uda się je uratować. O związkach nadziei z melancholią pisała Ewa Rewers: „Jeśli doświadczenie melancholii przedstawia się jako doświadczenie nietrwałości jednostkowego istnienia w świecie [...], to wysiłek nadziei [...] wyprowadza ze schronienia umysłu w pole pełnego napięcia oczekiwania, a poszukiwanie sensu indywidualnego egzystencji poprzez wysiłek podtrzymywania nadziei zawiesza rozpacz”⁶⁵. [...] Strategie melancholii koncentrują się wokół nieśmiertelności, podczas gdy nadzieja nie potrafi wyrzec się śmierci”⁶⁶. [...] O ile usposobienie melancholijne od wieków łączono z geniuszem, o tyle nadzieja egalitarnie wyrasta z przeżywania przypadkowości losu”⁶⁷.

O oku, słuchu i dotyku. Krystyna Wilkoszewska dowodzi, iż zmysł dotyku to zmysł konkretny, natomiast wzrok i słuch są zmysłami dystansu. Metafora dotyku bliższa jest żywiołowi dionizyjskiemu, natomiast metafora oka — żywiołowi apollińskiemu. „Człowiek zamienia więc trudne i wręcz tragiczne bezpośrednie uczestnictwo w żywiole życia na pełen dystansu ogląd świata w postaci zapośredniczających obrazów”⁶⁸.

O smutku i mądrości. Antoni Kepiński twierdził, że „W wielu kulturach i epokach smutek i mądrość idą w parze. To kojarzenie mądrości ze smutkiem ma swoje uzasadnienie w tym, że w szarości depresji wiele spraw inaczej się przedstawia niż w normalnym oświeceniu. W mroku zaciera się perspektywa, bliskie staje się dalekie i na odwrót, horyzont staje się nieskończony. Człowiek stawia sobie pytania, które normalnie są przesłonięte sprawami bliskimi. Zastanawia się, po co żyje, jaki sens ma życie itp. Są to pytania, które sięgają do krańca horyzontu życia ludzkiego; wyłaniają się one wówczas, gdy świat przeżyć staje się szary, wtedy bowiem nie widzi się już wyraźnie tego, co bliskie. Spojrzenie »sub specie aeternitatis

⁶⁴ Ibidem, s. 200.

⁶⁵ *Odłamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Pani Profesor Alicji Kuczyńskiej*. Red. I. LORENC przy współpracy M. BOROWSKIEJ, M. SZYSZKOWSKIEJ. Warszawa 2005, s. 54–55.

⁶⁶ Ibidem, s. 57.

⁶⁷ Ibidem, s. 59.

⁶⁸ Ibidem, s. 333.

— pod kątem wieczności — jest dość typowe dla depresji⁶⁹. Od powiedzenia Arystotelesa, że »wszyscy niezwykli ludzie wyróżniający się w filozofii, polityce, poezji i sztuce są melancholiczni« (Problemata XXX, I), powtarza się to przekonanie w różnych odmianach. [...] Stąd też symbolika smutku, przygnębienia, łączy się z symboliką filozoficznej zadumy, z jej często powtarzającym się gestem podparcia ręką głowy pochylonej jak pod ciężarem smutku, ale też może i głębokiej medytacji”⁷⁰.

O głębi i strukturze świata. W minieseju *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie* Leszek Kołakowski napisał: „Na czterech węglach wspiera się ten dom, w którym, patetycznie mówiąc, duch ludzki mieszka. A te cztery są: Rozum, Bóg, Miłość, Śmierć. Sklepieniem zaś domu jest Czas, rzeczywistość najpospolitsza i najbardziej tajemnicza”⁷¹.

Co wynika ze wskazanego zestawienia? Śródtytuły w artykule oraz cytaty z rozpraw i esejów z zakresu literatury, teorii i historii sztuki, psychologii i filozofii wskazują na takie problemy, które są charakterystyczne dla melancholii, a zawarte w nich ustalenia i sugestie dotyczą takich kwestii, których istnienie dostrzegłam w świecie przedstawionym opowieści Andersena — wzmocnione cechami osobowości pisarza, obserwacją życiowych przypadków i klimatem epoki romantyzmu.

Przedstawiając w różnych miejscach odczytania kilku utworów Andersena, własne i zaczerpnięte z rozmaitych świadectw lekturowych, nie miałam wątpliwości, że przywołane baśnie czy opowieści wzbogacają nadal „zarówno osobowość jednostki (jej tożsamość psychologiczną i kulturową), jak i [współczesną — E.O.] kulturę”⁷². Myślę, że warto byłoby opisać ten fenomen także za pomocą pojęcia „inteligencja kulturowa”. Zenon Waldemar Dudek wymienił i scharakteryzował następujące wymiary inteligencji kulturowej:

⁶⁹ A. KĘPIŃSKI: *Melancholia*. Warszawa 1974, s. 132–133.

⁷⁰ Ibidem, s. 274.

⁷¹ L. KOŁAKOWSKI: *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie*. „Tygodnik Powszechny” z 24 października 2004, s. 16.

⁷² Z.W. DUDEK, A. PANKALLA: *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*. Warszawa 2005, s. 269.

inteligencja personalna, komunikacyjna, twórcza i transkulturowa. Z kolei w inteligencji transkulturowej dostrzegł między innymi: wyobrażnię estetyczną, symboliczną, mitologiczną i religijną, inteligencję językową, zdolność komunikacji archetypowej, rozumienie doświadczeń granicznych i transkulturowych w kontekście wartości uniwersalnych⁷³.

⁷³ Ibidem, s. 266–270.

Oczy ropuchy i muchy Dwie opowieści o dorastaniu (Andersen, Łoziński)*

Z bogatej literatury pięknej, w której upersonifikowane zwierzęta są bohaterami jakichś historii o dorastaniu i zdobywaniu doświadczeń charakterystycznych wręcz dla dorosłości, wybrałam dwa nie-długie teksty: *Ropuchę* Hansa Christiana Andersena oraz *Muchę*, jeden z utworów ze zbioru *Bajki dla Idy* Mikołaja Łozińskiego.

W obu tekstach występuje słowo „oczy”, które nie zaskakuje tak bardzo, bo i ropucha, i mucha, mimo że nie mają twarzy, sprawiają wrażenie, jakby patrzyły na ludzi, a my możemy zobaczyć w ich oczach swoje odbicie.

W *Uwagach* z sierpnia 1868 roku Andersen wyjaśnił genezę opowieści *Ropucha*, którą napisał w portugalskim Setubal latem 1866 roku, a następnie przerobił, „nadając jej cechy swojskości i wprowadzając do niej duńską przyrodę”¹. Otóż, jak wspomina, w Portugalii: „W jednej z tamtejszych głębokich studni, z których wodę wyciąga się w wiadrach zamontowanych do wielkiego obracającego się wału, a potem rozgałęzionymi rynnami rozprowadza się ją po ogrodzie, zobaczyłem pewnego dnia wielką, obrzydliwą ropuchę. Obserwując

* W rozdziale wykorzystano fragmenty pracy E. OGŁOZY: *Oczy ropuchy i muchy. Dwie opowieści o dorastaniu*. W: *Dziecko, język, tekst*. Red. B. NIESPOREK-SZAMBURSKA, M. WÓJCIK-DUDEK. Katowice 2010.

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862—1873. Poznań 2006, s. 392.

ją bliżej, zauważyłem, że ma mądre oczy, i wkrótce miałem już całą baśń [...]”².

W tym krótkim akapicie występuje kilka elementów, które prze-wijają się w życiu i opowieściach Andersena: dalekie podróże, za-interesowanie techniką, uważna, inspirująca obserwacja przyrody i dostrzeżenie „mądrych oczu ropuchy”.

Jedno ze słynnych haiku japońskiego twórcy Basho tak brzmi w przekładzie Agnieszki Żuławskiej-Umeda: „Tu staw wiekowy// skacze żaba — i oto// woda zagrała”, a w przekładzie Miłosza, dyna-micznym, choć niezachowującym odpowiedniej liczby sylab: „Stara sadzawka// Żaba — skok —// Plusk”. Barthes napisał o tym haiku, że jeśli chcemy widzieć w nim rodzaj sylogizmu (wzrost napięcia, zawieszenie, konkluzja), to możemy wskazać na relację zawierania, w której mniejsza przesłanka wskoczy do większej, ale właściwie możemy tylko powtórzyć haiku, nie tłumacząc jego sensu³. Z czy-taniem tekstu Andersena jest inaczej.

Opowieść pisarza rozpoczyna opis niewielkiej przestrzeni — głębokiej studni, u której wierzchołka, czyli tam, gdzie dochodziły promienie słońca, rosła między kamieniami zieleni. Mieszkańcami studni były żaby i ropuchy, które znalazły się tam przypadkiem; najpierw spadła mama ropucha. O niej zielone żabki mówiły, że jest „gruba i brzydka, ohydna i tłusta”⁴, ale mama ropucha wiedziała „tyle, co inni, że studnia to nie cały świat” (tam było dla niej za jasno); była także pewna, że jedno z jej dzieci, a może nawet ona sama, ma w głowie szlachetny kamień. Zapytana przez dzieci wy-jaśniła, że „To coś wspaniałego i kosztownego [...], co się nosi dla własnej przyjemności i co bardzo drażni innych”⁵. Słowa matki do-tarły przede wszystkim do najmniejszej ropuchy, tak brzydkiej „jak tylko może być brzydka ropucha”, która była przekonana, że nie ma kamienia, tym bardziej że posiadanie kamienia drażni innych, za-tem jej nie mogłoby sprawiać przyjemności. Mała ropuszka pragnęła jednak bardzo zobaczyć, jak wygląda świat z brzegu studni, mimo

² Ibidem, s. 392.

³ R. BARTHES: *Imperium znaków*. Przeł. A. DZIADEK. Warszawa 1999, s. 128–129.

⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 138.

⁵ Ibidem, s. 138.

ostrzeżeń matki ją, że wiadro może ją zmiażdżyć albo może wypaść z wiadra („a nie wszyscy upadają tak szczęśliwie, jak ja, zachowując w całości ciało i ikrę!”⁶). Pragnienie było tak silne, że kiedy wiadro zatrzymało się „na wysokości kamienia, na którym siedziała, coś zadrżało w tym małym stworzonku i ropuszka wskoczyła do wiadra z wodą, spadła na dno, a wodę wyciągnięto i wylano”⁷. Parobek, który zobaczył ropuszkę, rzucił w nią drewniakiem, wydawała się mu bowiem czymś najobrzydliwszym. Ropuszka pod wysokimi pokrzywami czuła się tak, jak człowiek w lesie, „w którym słońce prześwieca przez gałęzie i listowie”. Świat zachwycił ją i chciała iść dalej. Na drodze „przypudrował ją kurz”, a w rowie dostrzegła wiele kolorowych roślin (niezapominajki, tawułki, dziki bez, tarninę, powój), a także motyla — „myślała, że to kwiat, który się zerwał, żeby się lepiej rozejrzeć w świecie”⁸.

Spędziwszy osiem dni nad rowem, ropuszka postanowiła odnaleźć jakichś krewnych, bo uznała, że „bez tego nie da się żyć, przyroda to jeszcze nie wszystko”⁹. W wielkim stawie wzięła udział w wieczornym koncercie; było to, jak pisze złośliwie Andersen, nawiązując do tradycji duńskiej — „rodzinne muzykowanie, dużo entuzjazmu, mało talentu; znamy to. Poczestunku nie było, tylko darmowe napoje, pełen staw, gdyby mogły tyle wypić”¹⁰.

Ropuszka opuściła jednak staw, ponieważ „wciąż czuła potrzebę doświadczania czegoś lepszego”. Obserwując świat, widząc słońce i księżyc, pragnęła wznieść się coraz wyżej „do blasku i szczęścia”. Wydawało się jej, że jest nadal w studni, większej od tej, z której się wydostała, a księżyc lub słońce też są wiadrami. Myślała, że coś świeci jej w głowie, choć była przekonana, że nie jest to szlachetny kamień, bo go przecież nie miała. Czuąc pewność i zarazem bojąc się, zrobiła kolejny krok, „krok, jaki może zrobić taki płaz” i znalazłszy się na drodze, znowu zachwyciła się światem („jaki świat jest wielki i wspaniały”) i istnieniem tak wielu różnych stworzeń.

⁶ Ibidem, s. 139.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 140.

¹⁰ Ibidem.

W ogrodzie warzywnym mała ropucha dostrzegła na karbowanym liściu kapusty gąsienicę, której groziło niebezpieczeństwo ze strony kury. Żaba obserwowała, jak gąsienica wykręca się, a potem ruszyła w stronę kury, która, widząc „gada”, stwierdziła, że nie lubi zielonego jedzenia, bo drapie w gardle, i odeszła. Ropuszkę, ucieszoną, że uratowała gąsienicę, spotkało rozczarowanie, bo nie dość, że gąsienica jej nie podziękowała, to jeszcze powiedziała do żaby: „Bardzo nieprzyjemnie na ciebie patrzeć”¹¹. Ponieważ jednak gąsienica chciała się dostać na liść kapusty, żaba, tłumacząc sobie jej zły humor przerażeniem, dostrzegła między nimi podobieństwo — „Wszyscy chcemy dostać się wyżej”¹². I w tym momencie spojrzała na bociany na dachu chłopskiej chałupy.

Bohaterami następnego fragmentu są dwaj studenci, dobrzy i szczęśliwi ludzie, reprezentujący typowe dla romantyzmu postawy — badacza i poety. Poeta, jak pisze Andersen, „radośnie opisywał wszystko, co stworzył Bóg [...], opisywał to dobitnie i jasno, pięknie brzmiącymi wierszami”, badacz przyrody natomiast „wszystko brał do ręki, a nawet rozkrawał. Traktował boskie dzieło jak wielki rachunek, odejmował, mnożył, chciał wszystko poznać od początku do końca i rzetelnie się o tym wypowiadać”¹³. I dlatego chciał ropuszkę „cudownie brzydką”, jak określił ją, zwracając się do kolegi, wsadzić do spirytusu. Poeta odwiódł go od tego zamiaru, ale jednocześnie przypomniał ludowe wierzenie, że „ropucha, to najbrzydsze stworzenie często kryje w swojej głowie drogocenny kamień”¹⁴, dodał, że podobnie jest z ludźmi: „Jakież drogocenne kamienie mieli w głowach Ezop, Sokrates!”¹⁵.

W końcowej części historii pojawia się bociania rodzina. Żaba jest zafascynowana tym, jak wysoko znajduje się bocian w gnieździe i jak wspaniale „pływa” w powietrzu — z rozpostartymi skrzydłami. Andersen przypisał bocianowi przemówienie o wyższości bocianiego klekotu nad wymową ludzi i bocianich przelotów nad po-

¹¹ Ibidem, s. 141.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 141–142.

¹⁴ Ibidem, s. 142.

¹⁵ Ibidem.

dróżowaniem kolejną. Ropuszka, słysząc o Egipcie, zapragnęła tam się dostać, marząc, aby któryś z bocianów zabrał ją ze sobą, a ona odsłuży to na weselu. Mówiła: „Tak bardzo tego pragnę, czuję taką tęsknotę, to naprawdę lepsze niż posiadać drogi kamień”¹⁶. W tym miejscu opowieści Andersen wyjaśnia, czym jest szlachetny kamień i że to właśnie posiadała ropuszka — „nieutuloną tęsknotę i pragnienie sięgania wyżej, wciąż wyżej! Jaśniał w niej radością, promieniował entuzjazmem”¹⁷. Dlatego już w dziobie bociana podczas lotu ropuszka, czując ból, była radosna, a „oczy jej błyszczały, zdawało się, że sypią iskrami”¹⁸.

Ciało umarło, ropucha była martwa. Ale co się stało z iskrami z jej oczu?

Zabrał je promień słońca, promień słońca niósł szlachetny kamień z głowy ropuszki. Dokąd?¹⁹.

Narrator najpierw kieruje słowa bezpośrednio do czytelnika, aby nie pytał o to badacza przyrody, lecz zapytał poetę, bo ten opowie wtedy baśń „przyrodniczą” — o przemianie gąsienicy w motyla, o długich przelotach bocianów. Powracając do pytania o szlachetny kamień, narrator nakazuje: „Szukaj go na słońcu! Wypatrz go tam, jeśli potrafisz!”, a następnie w końcowym fragmencie żarliwie wypowiada religijne przesłanie opowieści: „Blask słońca jest za mocny, jeszcze nie mamy możliwości, żeby patrzeć w tę wspaniałość, którą stworzył Bóg, ale kiedyś będziemy je mieli, i to będzie najwspanialsza baśń, bo sami będziemy brać w niej udział!”²⁰.

Anna Dąbrowska przypomina²¹, że kiedyś wierzono w lecznicze właściwości tzw. kamienia ropuszego, który można było znaleźć w pobliżu wody, ale przede wszystkim jako amulet i przedmiot

¹⁶ Ibidem, s. 143.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ A. DĄBROWSKA: „Tę żabę trzeba zjeść”. *Językowo-kulturowy obraz żaby w polszczyźnie*. W: „Język a Kultura”. T. 13. Red. A. DĄBROWSKA, J. ANUSIEWICZ. Wrocław 2000, s. 181–203.

o właściwościach leczniczych traktowany był kamyk ciemnoszary lub jasnobrazowy, być może tkwiący w głowie ropuchy, i być może wyjmowany stamtąd po jej śmierci, noszony w pierścieniu lub jako element innych ozdób, zmieniający kolor w otoczeniu jakiejś trucizny. O takim kamieniu pisał, jak przypomina językoznawczyni, William Szekspir w *Jak wam się podoba*: „Jadowita i szpetna ropucha »kosztowny klejnot« w głowie swej nosi”²².

W internetowym przeglądzie motywów religijnych u Andersena baśń ropucha cytowana i komentowana jest między innymi w związku z trzema hasłami: *divine light* („boskie światło”), *tales about resurrection* („opowieści o zmartwychwstaniu”) i *to die and go to heaven* („umrzeć i iść do nieba”)²³. W komentarzu zwraca się uwagę na podobieństwa z innymi baśniami, na przykład *Syrenką* czy *Dziewczynką z zapalkami*, w których śmierć przedstawiona jest jako najszczęśliwszy moment w życiu. Komentarz podkreśla także, jak wielkie znaczenie dla pisarza miała podróż — w znaczeniu dosłownym, jak też przenośnym (życie jest podróżą; ostatnia podróż).

W opowieści Andersena dostrzegamy bez trudu nie tylko motywy i przesłanie religijne. Historia życia ropuszki, która z głębokiej studni, gdzie w niektórych miejscach, jak podkreśla się w narracji, było sucho (jak na ziemi w akcie stworzenia świata?), dostała się po śmierci z blaskiem swych oczu do słońca, nasuwa na myśl opowieść Platona o ludziach, którzy tkwiąc w głębokiej jaskini i nie widząc prawdziwego świata, wychodzą z niej, a także nawiązuje do mitu o Ikarze i jego lotu ku słońcu. Na kanwie historii małego płaza (od narodzin — przez wędrówkę w wymiarze horyzontalnym i wertykalnym — aż do śmierci), przywołującej stereotypy żaby i ropuchy, wprowadza Andersen motywy filozoficzne, religijne, obyczajowe, społeczne czy ludowe — aby wyrazić własną wizję świata, w którym najpiękniejszą baśnią jest ludzkie życie. Pisarz tka więc tekst z różnych elementów; w miarę wprowadzania kolejnych zdarzeń rozrasta się przekaz treści, które dotyczą człowieka — wartości,

²² Ibidem, s. 187.

²³ http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/tekstmotiver_e.html?vid=170 (dostęp: 21.03.2014).

znaczenia i sensu jego życia. Świat oglądany z żabiej i ptasiej perspektywy wykreowany został dzięki wyobraźni poetyckiej, wierze i wiedzy człowieka.

Mucha jest jednym z pięciu fantastycznych opowiadań z tomu wydanego w 2008 roku *Bajki dla Idy*²⁴, zilustrowanego przez Ewę Stiasny, nagrodzonego wyróżnieniem w konkursie Polskiej Sekcji IBBY na „Dziecięcy Bestseller Roku 2008”. Innymi bohaterami zbioru są: pies, żółw, bakteria i gwarek.

Opowiadanie podzielone jest na czternaście fragmentów – sytuacji z życia tytułowej bohaterki. Już pierwsze dwa zdania odsłaniają „rodzinny problem” ze zbuntowanym dzieckiem muszej rodziny (żyjącej wśród ludzi), a jednocześnie sympatię narratora do tej nietypowej bohaterki: „»Córeczko, to mieszkanie jest nasze od zawsze. Zmieniali się tylko ludzie i meble, a muchy latały po nim od początku«. Tak mówili rodzice, kiedy powiedziała, że ma dość, że chce stąd wylecieć”²⁵, Muszka zajęła miejsce na suficie, uznała, że nie jest, jak mówił jej tata, w formie, być może dlatego, że „nikt na świecie nie lubi much”. Nie chcąc słyszeć pełnego oburzenia bzyczenia taty, „zasłoniła uszy skrzydełkami, cała chciała schować się w swoich skrzydełkach”²⁶. Z sufitu rodzice wydawali się jej mali i niegroźni. Kiedy mama zawołała ją na obiad, oświadczyła, że przechodzi na wegetarianizm. Nie dostrzegłszy, jak „Mama smutno zamrugnęła pomarańczowymi oczami”²⁷, wykrzyczała rodzicom: „Nie chcę jeść byle czego! Żyć byle jak! Latać bez sensu po mieszkaniu, objąć się o szyby. Chcę przefrunąć na drugą stronę okna, do prawdziwego świata. W odpowiedzi usłyszała: „Nie ma mowy [...]. Nie masz jeszcze osiemnastu dni, żeby sama o sobie decydować”²⁸.

Czekając na magiczny wiek osiemnastu dni, muszka próbowała latać do góry nogami, skoro może tak chodzić po suficie. Za brudną szybą spotkała kogoś niezwykle pięknego i kolorowego, kogo najpierw uważa za idealnego („Wyobrażała sobie, że pada w jego ko-

²⁴ M. ŁOZIŃSKI: *Bajki dla Idy*. Kraków 2008.

²⁵ Ibidem, s. 52.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 53.

²⁸ Ibidem, s. 54.

lorowe skrzydełka”), a potem stwierdziła, że „jest piękny, ale głupi. Że niestety nie ma owadów bez wad”²⁹. Zmieniła zdanie, ponieważ motyl chciał dostać się do środka mieszkania, czego muszka nie rozumiała („Jak ktoś, kto jest na zewnątrz, może chcieć być w środku?”)³⁰. Z kolei motyl odleciał, kiedy zobaczył wykwintną kolację much („Na przystawkę resztki starego masła, dalej czarna woda z wiadra podana z zielonym mięskiem, a na deser tacka zepsutych serów i sfermentowanych owoców. Wszystko oczywiście prosto ze śmietnika”³¹). Chodząc po suficie i zostawiając czarne ślady, muszka zastanawiała się i nad poruszaniem za pomocą swoich sześciu nóżek, i nad upływem czasu — „Dlaczego, żeby zrobić osiemnaście kroków wystarczy parę sekund, a na osiemnaście dni trzeba tyle czekać?”³².

Nadszedł czas próby. Muszka usłyszała wołanie „Potrzebujemy twojej pomocy, córeczko!” i zobaczyła rodziców przyklejonych do „czegoś żółtego i długiego”. Zaczęła się śmiać, ale słowa ojca: „Powinnaś raczej płakać”, sprawiły, że poczuła się winna, a potem bezradna: „Jestem tylko małą muszką bez perspektyw”³³. Mama powiedziała, że jest ich jedyną nadzieją, a muszka „nigdy wcześniej nie widziała tak smutnych pomarańczowych oczu”³⁴. Muszka postanowiła więc odszukać motyla, wierząc, że on jej pomoże. Udało jej się wydostać na zewnątrz. Łoziński opisuje tę przestrzeń tak, jak mógłby zrobić to ktoś, kto tam znalazł się po raz pierwszy; używa więc peryfrazy: „»Na zewnątrz« okazało się dużo wyższe, szersze i dłuższe niż »w środku«. Miało pomalowany na niebiesko sufit z gigantyczną okrągłą lampą, która grzała w skrzydełka i raziła w oczy”³⁵. Muszka odnalazła śpiącego motyla, obudziła go, wołając, że rodziców uwięzili owadobójcy. Nie mogąc od razu pomóc muszce, przekonanej, że „skończy w domu dziecka dla much”, próbował

²⁹ Ibidem, s. 57.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 60.

³² Ibidem, s. 61.

³³ Ibidem, s. 62.

³⁴ Ibidem, s. 64.

³⁵ Ibidem.

ją uspokoić, wyjaśniając, że białe błyski na suficie — to flesz, przy pomocy którego „ktoś z góry robi zdjęcia Ziemi”³⁶, a potem przybliżył się do niej i gładził ją po jej sześciu nóżkach. Muszka, „omijając spadające kropelki” (nie była pewna, co to jest i pomyślała: „Jakby rozplakał się nad moim losem albo spuścił wodę w wielkiej toalecie”³⁷), wróciła do mieszkania. Ponieważ nie widziała rodziców, zaczęła krzyczeć do ludzi przy stole: „Muchobójcy!” W końcu znalazła rodziców w śmietniku. Wyglądali żałośnie: „Tata z rozłożonymi bezsilnie skrzydełkami, wśród niedopałków papierosów i fusów po herbacie. Tak wyczerpany, że nawet nie ruszył trąbka, żeby ją przywitać. Mama, która całe życie poświęciła walce z czystością, teraz z twarzą w starej gąbce do naczyń”³⁸. Muszka przykleiła się do tego czegoś żółtego i zasnęła. Obudziła się z czarnego snu (a może tylko czarny sen zmienił się w kolorowy?), zobaczyła znajomego motyla i dziewięć innych motyli w śmietniku, który stał się kolorowy. Poczuła, że „wszyscy wznosili się coraz wyżej”³⁹. Pomyślała, że po raz ostatni widzi ludzi. „Na zewnątrz ktoś dalej robił zdjęcia Ziemi i wylewał na nią setki kropelek”⁴⁰. Muszka zrozumiała, co zaplanował motyl. Woda spowodowała odklejenie łapek i wszyscy mogli lecieć swobodnie. „Muszka spojrzała w dół i zdziwiła się. Coś długiego i żółtego wydawało się z góry tak krótkie i niegroźne. Potem spadła na ziemię i nie było już nawet widać, że jest żółte”⁴¹. Te zdania kończą opowiadanie Łozińskiego.

W opowiadaniu zwraca uwagę kreacja tytułowej bohaterki — jako młodej istoty, która jest samotna w rodzinie, nierozumiana, zbuntowana, uwięziona w ograniczonej przestrzeni, upokarzana, a nagle zostaje postawiona w niezrozumiałej dla niej sytuacji, odczuwa lęk i bezradność, czuje się zagrożona ze strony ludzi. Potrafi jednak szukać rozwiązania problemu i zwrócić się o pomoc do przyjaciela, który wzbudza w niej zachwyt, czułość i radość. Znalazłszy

³⁶ Ibidem, s. 68.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 70.

³⁹ Ibidem, s. 71.

⁴⁰ Ibidem, s. 73.

⁴¹ Ibidem.

się na zewnątrz jedyne miejsce, które znała, czuje się zagubiona, nieświadoma istnienia takich zjawisk, jak burza z błyskawicami i piorunami, ale próbuje oswoić i nazwać tę nową dla siebie, ogromną przestrzeń, do której tak tęskniła.

Dokonując antropomorfizacji owadów, Łoziński sprawia, że młody czytelnik może utożsamiać się z bohaterką, może współodczuwać; lektura opowiadania stać się może swego rodzaju ćwiczeniem z empatii⁴². Łoziński mówił w wywiadzie: „Na każdym poziomie starałem się wczuć w muchę, bakterię czy żółwia. Spróbowałem napisać pięć historii o zwierzętach w trudnej sytuacji życiowej”⁴³. Autorowi *Reisefüßer* udało się wzbudzić współczucie dla tego, co niedoskonałe, mniejsze, słabsze i zniewolone, ale co ma swoją wartość.

W opowiadaniu Łozińskiego odnaleźć można także wiele motywów, które pojawiały się w kulturze — w związku z muchą. Na symboliczne znaczenia muchy, jej obecność w literaturze pięknej i sztukach plastycznych, od starożytności do współczesności wskazuje Steven Connor w książce *Mucha. Historia — antropologia — kultura*⁴⁴.

Muchy to około jednej dziesiątej wszystkich gatunków istot znanych nauce, a człowiekowi towarzyszyły, odkąd udomowił niektóre zwierzęta. Entomologów interesuje na przykład skomplikowana budowa oczu, bardzo szybki ruch dwu tylko skrzydełek, uzyskiwany dzięki efektowi odbicia, budowa muszycznych łapek itd. O współistnieniu ludzi i much pisał w jednej z *Pieśni doświadczenia* William Blake (Tadeusz Kubiak przetłumaczył słowo *fly* jako „łątka”⁴⁵, ale wydaje się, że powinno być „muchą”). Z wiersza Blake’a pochodzi motto

⁴² Problematykę empatii w literaturoznawstwie i literaturze pięknej ujmując wieloaspektowo Anna ŁEBKOWSKA (*Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008).

⁴³ <http://www.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/76653,zwierzeta-w-trudnej-sytuacji-zyciowej.html> (dostęp: 12.12.2009).

⁴⁴ S. CONNOR: *Mucha. Historia — antropologia — kultura*. Kraków 2006. Zob. też: D. OPACKA-WALASEK: *Pastisz przeciw zamieraniu*. Czesława Miłosza „Na cześć księdza Baki”. W: *Zamieranie. Lektury*. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2008, s. 143—160.

⁴⁵ W. BLAKE: *Poezje wybrane*. Warszawa 1981, s. 87.

książki Connora: „Lecz przecież jestem// Podobny tobie// Czymże się różni// Od muchy człowiek?”⁴⁶, pytanie postawione przez człowieka, który nieostrożną ręką zniszczył zabawę muchy, a w odpowiedzi dochodzi do wniosku, że łączy go z owadem czas życia i śmierci. Wśród wielu tekstów kultury o musze czy muchach Connor wymienia także powieść Zofii Urbanowskiej *Gucio zaczarowany*⁴⁷. Niedawno młody artysta Dominik Jałowiński, tworząc *performance* pt. *Jak wytłumaczyć performance żywym muchom*, wszedł na osiem godzin do małego pokoiku w galerii Foksał, pełnego much, które sam wyhodował. Chciał być może przekonać, że odbiór sztuki wymaga nie tylko namysłu, lecz także zmysłów oraz intuicji⁴⁸.

Łoziński, przedstawiając dwa światy: ludzi i zwierząt, zastanawia się także nad współistnieniem żywych organizmów w tej samej przestrzeni świata. Stawia więc pytania natury nie tyle ekologicznej, ile filozoficznej i estetycznej, które można by tak sformułować: Jakie bogactwo i tajemnice kryje świat? Jakie wnioski płyną z obserwacji żywych organizmów wokół nas? Jakie postawy można wobec nich przyjmować? Co czują organizmy żywe? Czy mogą odczuwać na przykład zagrożenie lub cierpieć z powodu bólu? W czym tkwi źródło naszego obrzydzenia, wstrętu wobec niektórych stworzeń? Czy są to odczucia uzasadnione? Czy można je przezwyciężyć i mówić wręcz o fascynacji skomplikowaniem, budową czy funkcjonowaniem tych istot? Jakie wartości mają literackie historie o uczłowieczonych muchach, motylach czy ropuchach⁴⁹? Jaki jest ich odbiór czytelniczy?

Wydaje się, że z tych dwu opowieści, które łączy punkt wyjścia — pragnienie bohaterów, aby wydostać się z zamkniętej przestrzeni i poznać świat, którego istnienie przeczuwają, można uznać, że tekst

⁴⁶ S. CONNOR: *Mucha. Historia — antropologia — kultura...*, s. 7, 30.

⁴⁷ Ibidem, s. 65–66.

⁴⁸ Zob. <http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=11541&lng=1> (dostęp: 12.12.2009).

⁴⁹ *Mucha i inne owady są także bohaterami bajki Mucha przed sądem*, w której mucha oskarżona jest o rozsiewanie brudu i zarazków, ale „wyrok” w jej sprawie nakazuje dzieciom dbanie o higienę. Zob. K. WOŹNICA: *Mucha na ławie oskarżonych i bajka*. M. HUSZCZ, J. GUTOWSKA. Warszawa 1987.

Mikołaja Łozińskiego przeznaczony jest dla dziecka. Zwraca uwagę bohaterka (przypomina nawet nie nastolatkę, a dziecko, które poznaje świat), przedstawienie relacji między dzieckiem i rodzicami, zwłaszcza w okresie dziecięcego czy nastoletniego buntu, i podczas wyjątkowej sytuacji, kiedy to rodzice potrzebują pomocy. W opowiadaniu pisze Łoziński o wartości przyjaźni i rodzącego się uczucia miłości, metaforycznie nazywa niektóre zjawiska, wskazuje na opozycję: wewnątrz i to, co na zewnątrz. Natomiast opowieść Andersena jest wypowiedzią literacką, w której fantastyczna historia staje się pretekstem do wyrażenia siebie; ten „genialny niezdara”, jak nazwał go Per Olov Enquist⁵⁰, ciągle marzył o sławie, przekonany o wielkości swego talentu, cierpiąc jednocześnie z powodu fizycznych i psychicznych ułomności oraz sposobu traktowania przez ludzi, z którymi się stykał). *Ropucha* stała się także pretekstem do przedstawienia uwag natury społecznej i obyczajowej, przywołania innych tekstów, a przede wszystkim wyrażenia refleksji natury egzystencjalnej i religijnej (wszystko zmierza do śmierci, żyje dzięki słońcu i do niego zmierza w momencie śmierci, a słońce jest znakiem Absolutu).

Oba niedługie teksty potwierdzają wielkie możliwości, jakie tkwią w ludzkich zdolnościach opowiadania. Narracja jako sposób ujmowania rzeczywistości oraz porządkowania doświadczenia i rozumienia (obok deskrypcji oraz tekstu argumentująco-komentującego) wiąże się ponadto z przeżywaniem i zmysłowym odbiorem świata oraz intuicyjnym typem myślenia⁵¹.

⁵⁰ P.O. ENQUIST: *Z życia glist* [i in. dramaty]. Izabelin 1997, s. 113.

⁵¹ Zob. np. rozprawy w tomie *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008. Zob. także R. ŻURAWSKA-ŻYŁA: *O potrzebie rozwijania myślenia narracyjnego*. „Nowa Poliszczyna” 2008, nr 4, s. 50–56.

Opowieści o alchemikach (i nie tylko)

Wiatr opowiada o Waldemarze Daae i jego córkach — w tej opowieści z 1859 roku Andersen nawiązuje do autentycznych zdarzeń z zamierzchłej przeszłości Danii, przypominając historię arystokratycznej rodziny z XVII wieku, jej świetności i późniejszej katastrofy, utraty majątku i śmierci kolejnych członków. Tekst zawiera wiele fragmentów pełnych podziwu dla przyrody; narratorem jest wiatr — już na początku szczegółowo opisany (jego odgłosy w różnych miejscach i skutki działania); żona i trzy córki Waldemara porównane są do kwiatów (tulipan, róża, lilia i hiacynt); wycinka lasu, w którym na drzewach było mnóstwo gniazd z pisklętami, zostaje potępiona; natomiast bocianom przypisano zasługę ochrony skromnej, zrujnowanej chaty najmłodszej córki tytułowego bohatera — Anny Doroty, która ocalała podczas zniszczenia lasu drzewo z gniazdem czarnego bociana. Podobnie jak w wielu innych opowieściach i w tej blask słońca opromienił śmierć religijnej dziewczyny o dobrym sercu.

Jedną z przyczyn ruiny rodziny były alchemiczne zainteresowania Waldemara; bohater zapożyczał się, aby prowadzić eksperymenty chemiczne. Kiedy wydawało mu się, że osiągnął upragniony cel, rozbił szklane naczynie (rozprysło się na tysiąc okruszków, jak zwierciadło w *Królowej Śniegu*), gdzie, jak sądził, była grudka złota. Daae uległ jednak tylko złudzeniu wzrokowemu; w ten wielkanocny poranek promienie słoneczne przenikały przez retortę.

Zapowiedzią utraty majątku był wielki, zniszczony okręt, który nigdy nie wypłynął w morze — „przylatywały wrony i kruki [...]

siadały na pustym, wymarłym, samotnym statku u brzegu i ochrypłym głosem krzyczały o lesie, którego już nie było, o tylu cennych gniazdach, które zniszczono, o starych, bezdomnych ptakach i o bezdomnych maleństwach, i to wszystko dla tego wielkiego rozpamiętania, tego dumnego żaglowca, który nigdy nie miał popłynąć¹.

Z ruchliwością i pędem wiatru Andersen łączy procesy przemijania — „nowe czasy, inne czasy! Na starych traktach pola, na świętych grobach ruchliwe drogi — i już zjawia się parowa maszyna z wagonami i pędzi przez groby zapomniane jak imiona ludzi, hu-u-u, pędzi, pędzi w dal!”².

Motyw niezwykłego kamienia wypełnia opowieść *Kamień mądrości* z 1858 roku, której tytuł brzmi także *Kamień filozofów* czy *Kamień filozoficzny* (np. w angielskim tłumaczeniu *The Philosopher's Stone*). Andersen buduje na początku obraz wielkiego drzewa słońca, złożonego z wielu gatunków drzew i przypominającego ogród rajski z mnóstwem zwierząt i ptaków. W koronie drzewa umieścił pisarz kryształowy pałac — z niebem nad głowami mieszkańców i widokiem na cały świat.

W pałacu z opowieści mieszkał najmądrzejszy człowiek z czterema synami i niewidomą córką; u każdego z dzieci rozwinięty był wyjątkowo silnie jeden ze zmysłów. Ponieważ ojciec, korzystając z księgi, nie mógł odczytać jednej strony zawierającej odpowiedź, być może na najważniejsze pytanie człowieka (także narratora i czytelnika) — co dzieje się po śmierci? — jego dzieci opuszczały kolejno pałac, aby znaleźć w świecie kamień mądrości.

W *Kamieniu mądrości* Andersen snuje więc opowieść o poznawaniu świata, zgłębianiu tajemnicy śmierci, dobrym życiu i kuszeniu przez szatana, konsolacji i wierze, o wadach człowieka i społeczeństwa, zapominaniu o zadaniach do wykonania.

Kamienia mądrości nie przynieśli, zostając w świecie — syn Widzący, syn Słyszający, syn obdarzony znakomitą węchem (Andersen wykorzystuje wieloznaczność związku frazeologicznego, np.

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852—1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 248.

² Ibidem, s. 253.

„czuć pismo nosem”) ani syn ze znakomitą smakiem („smak” także w znaczeniu „gust”). Andersen pokazał świat pełen kolorów, dźwięków, zapachów, ale gdy wmieszał się do niego szatan, bracia zgubili się w „pstrokaciznie ludowego święta”, kakofonii dźwięków, intensywnym kadzidlany zapachu. Misję wypełniła dopiero niewidoma dziewczyna o mocnym uścisku dłoni i żarliwym sercu — biedne, niewidome dziecko i „łagodny anioł żarliwych uczuć”. Ona, promieniejąc dobrocią, chwytła drobinki prawdy (jakby wy czuwała ciepło „żywych prawd”), a w biciu serc dostrzegała dobro; na piosenki o złu w świecie odpowiadała piosenkami o dobru. Nie zapomniała o domu i ojcu, trzymając jeden koniec plecionej przez siebie niewidzialnej nici.

Efekt poszukiwań ojca i jego dzieci było odczytanie słowa „wiara” — jako gwarancji na życie wieczne. Andersen, rozwijając analogię między snopem drobinek prawdy a słupem kurzu pojawiającym się w pokoju odpowiednio oświetlonym słońcem, napisał w zakończeniu, że „Od słowa »Wiara« prowadził most nadziei do powszechnej miłości po kres nieskończoności”³. W tym pięknym, świetlistym słupie ‘światłym zjawisku’ dostrzegł połączone ziarenka prawdy i dobra; magiczną moc miał więc nie tyle kamień, ile rozproszony pył, którego niewielka garstka wystarczyła w świecie opowieści, aby znaleźć słowa pociechy w odpowiedzi na pytania o śmierć⁴.

W opowieści Andersen przedstawił swoją koncepcję świata, człowieka, podstawowych wartości, wyraził także przekonania natury religijnej i ufność pokładaną w wierze.

³ Ibidem, s. 371.

⁴ To był inny pył, niż ten, który pokrywał fartuch, brodę i włosy Waldemara Daae.

Dwa obrazki — *Na krańcu morza i Obrazek z Kastelsvolden*

Na krańcu morza — tekst wydany w 1855 roku z podtytułem „obrazek”, już od początku informuje czytelnika, że nie zapozna się z baśnią, na pewno sugeruje także jakieś odległe miejsce, ale nie na krańcu świata, tylko właśnie morza, bo tak mogli postrzegać odległość ci, którzy mieszkali nad Bałtykiem.

Tekst jest krótki, podzielony na dwie dłuższe części i trzecią — krótszą. W pierwszej Andersen przedstawia warunki życia jesienną porą, z zorzą polarną, na dalekiej północy — dla marynarzy, którzy tu przybyli (śniegowe domy, z mnóstwem skór), i dla miejscowej ludności („w swoich włóchatych ubraniach ze skór, na saniach wykutych z lodu”). Skupia uwagę na młodym marynarzu, który pod poduszką trzyma Biblię (dar od babki), powtarzając sobie między innymi słowa psalmu, najlepiej odnoszące się do jego sytuacji — „Gdybym przybrał skrzydła jutrzeńki, zamieszkał na krańcu morza, tam również Twa ręka będzie mnie wiodła i podtrzyma mię Twoja prawica”¹. Wybrane słowa psalmu powtarzają się na końcu drugiej i trzeciej części; dla młodego człowieka są wyrazem wiary i nadziei: „Bóg był z nim i dom był z nim: »na krańcu morza«”². Tekst podkreśla pocieszającą moc słów biblijnych, zwłaszcza w po-

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 112.

² Ibidem, s. 113.

larnej scenerii, z daleka od rodzinnego domu. Wizja senna rodzinnej wsi i bliskich w niej osób wypełnia drugą część tekstu; młody człowiek widzi najpierw anioła o białych skrzydłach, który przynosi go do wioski, gdzie są zielone pola, czerwono-brunatne drzewa, puste już gniazdo bocianie, jabłka na gałęziach jabłoni, gdzie śpiewa kos, a przede wszystkim są tam najbliższe młodzieńcowi kobiety: babcia i dziewczyna, córka kowala, które przy studni śmieją się i płaczą nad listem od niego.

Andersen zestawia w krótkim obrazku realia polarnej krainy i wioski na południu, ciemność nocy i światło biblijne, świat dzielnych mężczyzn i pracowitych kobiet, aby wypowiedzieć słowa o wyjątkowej mocy Biblii — „kielicha lilii”.

Obrazek z Kastelsvolden po raz pierwszy został opublikowany w 1846 roku, a po raz drugi, z niewielkimi poprawkami, w 1852 roku. Jest to bardzo krótki tekst, złożony z trzech akapitów o różnej długości. W jego tytule pojawia się nazwa fragmentu wałów miejskich, który od 1840 roku był ulubionym miejscem spacerów mieszkańców Kopenhagi.

Pierwsze zdanie określa porę roku — „Jest jesień”. Narrator, stosując pierwszą osobę liczby mnogiej, kreuje się na jednego ze spacerujących o zachodzie słońca. Z wałów widać z jednej strony morze, okręty i wysoki brzeg Szwecji, natomiast z drugiej, w dole, otoczone palisadą więzienie na terenie koszar gwardii królewskiej (Kastellet).

Narrator i zarazem bohater tekstu jakby przenika wzrokiem więzienny mur i skupia uwagę na jednym z osadzonych, najniebezpieczniejszym przestępcy, ponurym i groźnym. Wyobraża sobie, że do „celi o nagich ścianach” dotarło światło słoneczne, a „Słońce świeci i dobrym, i złym!”³. Za chwilę nadleciał ptaszek, a „Ptak śpiewa dla złych i dobrych!”⁴. Dwukrotnie powtórzenie słów podkreśla niezależność przyrody od praw ludzkich, jej istnienie dla wszystkich ludzi. Andersen buduje kontrast między słońcem a posępnym wzrokiem więźnia, między radosnym i swobodnym zachowaniem ptaka („Śpiewa krótkie ciwit! i zostaje, siedzi, trzepoce skrzydeł-

³ Ibidem, s. 37.

⁴ Ibidem.

kiem, wyskubuje z niego piórko, napuszył pióra wokół szyi [...]”⁵) a skutym łańcuchami człowiekiem. Chłód i ciemność więziennego pomieszczenia współbrzmia z ponurą twarzą, sytuacją i czynami więźnia, natomiast opozycję do zamkniętego świata celi i psychiki człowieka stanowi wszystko to, co na zewnątrz, co należy do świata natury, co dociera do osadzonego i co może mieć choć minimalny wpływ na niego, np. promienie słońca (dla niego zimne promienie) i ptak — „przez odpychającą twarz przemyka łagodniejszy wyraz; w jego głowie pojawia się myśl, z której nie do końca zdaje sobie sprawę, jest spokrewniona z przenikającym kratę promieniem słońca, z zapachem fiołków, które tak bujnie rosną na zewnątrz. [...] Ptak odlatuje z kraty, znika promień słońca i w celi robi się ciemno, ciemno w sercu złego człowieka, a jednak słońce zaświeciło tam, do środka, i zaśpiewał ptak”⁶.

Dźwięk rogów i zapadający zmierzch kończą ten minispektakl natury (jeden promień, jeden ptak) i wizję narratora. Dla osoby opowiadającej otwiera się szeroka perspektywa widoku na morze i możliwość kontemplacji chwili. Ostatnie zdanie tekstu wypełnia apostrofa i konstatacja: „Grajcie dalej, cudne tony myśliwskiego rogu, wieczór jest łagodny, morze gładkie jak lustro i spokojne”⁷. Woda odbija świat i uspokaja obserwatora.

Tekst Andersena przypomina *Dar* Czesława Miłosza, z tym że wiersz poety jest znacznie krótszy, sytuację liryczną określa świt, nie ma w nim mowy o wielkiej winie przestępcy, ale to właśnie piękny poranek, słońce i widok oceanu wyzwala w „ja” lirycznym najlepsze uczucia, uwalnia człowieka od negatywnych emocji i poczucia winy. Podobnie u Andersena — narrator, dostrzegając piękno morskiej scenerii, uspokaja się wewnętrznie i wierzy, że światło promieni słonecznych i śpiew ptaka mogą w sercu grzesznika budzić cieplejsze uczucia.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

O narracji i kilku opowieściach Andersena*

W 2005 roku obchodzono dwusetną rocznicę urodzin genialnego Duńczyka, podróżnika po Europie, erudyty, znawcy teatru, muzyki i literatury, autora poematów, powieści, dzienników z podróży, dramatów, listów, a także ponad stu sześćdziesięciu baśni i opowieści, które po raz pierwszy przetłumaczyła z oryginału duńskiego Bogusława Sochańska, a o których to tekstach napisał Harold Bloom we wstępie do znakomitego zbioru rozpraw, że ciągle jeszcze nie nauczyliśmy się ich odczytywać¹. Dostrzegając oryginalność, głębokie wartości, wielowymiarowość, różnorodność tematyczną oraz podwójnego adresata (dorosły i dziecko) większości baśni i opowieści, przedstawiam kilka tekstów i zawarte w nich wątki, aby zachęcić do czytania i opowiadania Andersena na lekcjach języka polskiego, nawet w szkole ponadgimnazjalnej, tym bardziej że w literaturoznawstwie, psychologii i kulturoznawstwie — zorientowanym antropologicznie — coraz większą wagę przypisuje się sztuce narracji i badaniom nad tą specyficzną umiejętnością człowieka².

* W rozdziale wykorzystano fragmenty pracy E. OGŁOZY: *O narracji i opowieściach Andersena — z perspektywy dydaktyki języka polskiego*. W: *Osoba nauczyciela. Polonista przewodnikiem ucznia po meandrach wiedzy*. Red. G. RÓŻAŃSKA. Słupsk 2011.

¹ *Hans Christian Andersen*. Edited and with introduction by H. BLOOM. Philadelphia 2005, s. XV.

² B. Myrdzik proponuje wykorzystać w procesie edukacji szkolnej inspiracje tkwiące w dziełach hermeneutów (Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Jerome Bruner), a powiązane z takimi pojęciami, jak: doświadczenie i przeżycie, tradycja, język, rozmowa, dialog, narracja (sposoby myślenia i wytwa-

Anna Burzyńska wskazuje na rozprawę Martina Kreiswirtha z 1994 roku, w której znalazły się rozważania o „zwrocie narratywistycznym”, podkreślając jednocześnie, iż idee narracyjności pojawiały się w humanistyce już w drugiej połowie lat 60., a współcześnie przeobraziły niemal wszystkie dyscypliny³; „narrację zaczęto traktować jako reprezentację (ogólnie rozumiane przedstawienie świata) i autoprezentację (przedstawienie [się] podmiotu przez niego samego), zawsze wyposażone w aspekt komunikacyjny”⁴, czyli uznano wszelkie formy „aktywności duchowej i kulturowej człowieka za rodzaj narracji”⁵. Przypominając poglądy Martina Heideggera, Paula Ricoeura, Jacquesa Derridy i innych, Burzyńska pisze także o narratywistycznej teorii tożsamości, czyli między innymi o człowieku opowiadającym (*homo narrator*) — jako o „bycie, który rozwija się w czasie, a jednocześnie ma charakter skończony [od narodzin do śmierci]”. Kartezjańska formuła „myślę, więc jestem”, a hermeneutyczna „rozumiem, więc jestem” — zmieniły się w narratywizm w „opowiadam, więc jestem”⁶.

W 2004 roku ukazała się pod redakcją Michała Głowińskiego antologia rozpraw teoretycznoliterackich na temat narracji⁷. Głowiński połączył narratologię ze strukturalizmem z lat 60., głównie francuskim, chociaż zwrócił także uwagę na innego rodzaju bada-

rzania znaczeń, „laboratorium aksjologii”, pomoc w poszukiwaniu tożsamości. Zob. B. MYRDIK: *Wpływ doświadczenia na proces lektury czytelnika. Refleksje dydaktyczne*. W: *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*. Red. K. BIEDRZYCKI, A. JANUS-SITARZ. Kraków 2012, s. 131–141. Zob. też EADEM: *O potrzebie kształtowania wrażliwości narracyjnej uczniów*. W: *Kultura — Język — Edukacja. Dialogi współczesności z tradycją*. Red. B. GROMADZKA i in. Poznań 2008, s. 259–269.

³ A. BURZYŃSKA: *Idee narracyjności w humanistyce*. W: *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008, s. 21.

⁴ Ibidem, s. 27.

⁵ Ibidem, s. 28.

⁶ Ibidem, s. 33.

⁷ *Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2004. Zob. zawarte w pracy rozprawy: R. BARTHES: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*; A.J. GREIMAS: *Elementy gramatyki narracyjnej*; T.A. VON DIJK: *Działanie, opis działania a narracja*; L. DOŁEŻEL: *Semantyka narracji*; W.D. STEMPEL: *Narracja potoczna jako prototyp*; H. HEINRICH: *Struktury narracyjne mitu*; T. TODOROV: *Ludzie-opowieści*; W.C. BOOT: *Rodzaje narracji*; PH. HOMON: *Czym jest opis?*.

nia: Vladimira Proppa z lat 20., oraz badania nad narracją powieści (Henry'ego Jamesa, Oskara Walzela oraz Wayne'a C. Bootha). Za charakterystyczne cechy prawie wszystkich wybranych przez siebie tekstów (poza utworem Bootha) uznał: związek z lingwistyką, szukanie praw ogólnych, a nie narzędzi interpretacji czy indywidualnych cech konkretnych dzieł oraz zajmowanie się tekstami archaicznymi („skamieniały układ elementów opowiadania”⁸) lub kultury masowej.

O wielkiej roli narracji we współczesnej psychologii pisze między innymi Jerzy Trzebiński. Stwierdza, że „Skoro ludzie znają tendencję do narracyjnego rozumienia i przeżywania świata, to nic dziwnego, że naturalnym sposobem mówienia o tym świecie jest opowieść”⁹. Zgodnie z intuicyjną gramatyką narracyjną, prezentacja kolejnych zdarzeń i faktów przyjmuje formę: „początku wątku, jego rozwinięcia w postaci działań bohaterów i wyrazistego zakończenia będącego rozwiązaniem wątku”¹⁰. Trzebiński wymienia cztery obszary w psychologii¹¹, w których narracja jest różnie definiowana: po pierwsze — jako „forma rozumienia rzeczywistości”, gdyż „jednostka »widzi« wokół siebie historie i mówi o tym, co widzi, w formie opowieści”; po drugie — narracja stanowi formę komunikacji między ludźmi, opowiadaniem komuś o czymś; po trzecie — „tekst wyrażony symbolicznie może mieć strukturę narracyjną” (czyli może być opowiadaniem); po czwarte — badania psychologiczne i terapia opierają się w wielu przypadkach na narracji, ponieważ konstruowanie opowieści aktywizuje pamięć (autobiograficzną), umożliwia wypowiedzenie myśli, ocen, sądów oraz wyjawienie wizji siebie i swojego życia, a także jest formą terapii („Specyficzną formą terapii jest opowiadanie o całym swoim życiu lub o ważnym etapie swojego życia w konwencji układania treści książki lub jej rozdziału”)¹². W badaniach i terapii nawiązuje się do poglądów Jerome’a Brunera, który wyróżnił dwa typy myślenia: pa-

⁸ Ibidem, s. 10.

⁹ J. TRZEBIŃSKI: *Problematyka narracji we współczesnej psychologii*. W: *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 10.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 12–13.

¹² Ibidem, s. 14–15.

radymatyczny (czyli porządkujący świat zgodnie z zasadami logiki) oraz narracyjny (opowiadanie o zmienności ludzkich intencji w czasie)¹³. Przykładowo, w badaniach nad poczuciem dorosłości w opowieściach o rodzicach Magdalena Budziszewska i Elżbieta Dryll uznały, że w trzech typach wypowiedzi badanych, to znaczy opisie, tekstach argumentacyjnych i tekstach narracyjnych, najwyższy poziom dorosłości pojawia się właśnie w narracjach¹⁴.

W rozprawach Marthy Nussbaum tytułowa „troska o człowieczeństwo” przejawia się między innymi w konstruowaniu takich programów edukacyjnych, w których rozwijana będzie świadomość wspólnotowa i obywatelska — na każdym etapie rozwoju dziecka, ucznia czy studenta, której składnikami są nie tylko „namysł nad życiem, wiedza o rzeczywistości” czy kompetencje zawodowe, lecz także „narracyjna wyobraźnia”, humanistyczna i empatyczna¹⁵. Rozdział *Fantazja i zaduma* zwraca uwagę na rolę literackich narracji w procesie kształcenia. Pozwalają one, zdaniem Nussbaum, na rozwijanie dyspozycji moralnych, odczucie tajemnicy („Uczą się [dzieci] przypisywać życie, uczucia i myśli obcej formie o ukrytym wewnątrz”¹⁶), dostrzeganie rodzącego współczucie „cierpienia innych istot oraz kapryśności losu”¹⁷ (Rousseau pisze w *Emilu*: „Niepokój i napełniaj jego wyobraźnię lękiem przed wrogami, otaczającymi każde ludzkie istnienie. Niech dzięki twoim słowom dostrzega wokół siebie przepaści, w które obawia się wpaść”¹⁸), co będzie w rozbudowanej i skomplikowanej formie obecne w poznawaniu tragedii, powieści realistycznych (tożsamość i różnice klasowe) czy w poezji Waltera Whitmana (głosy wykluczonych)¹⁹.

¹³ Zob. m.in. P.K. OLEŚ: *Autonarracyjna aktywność człowieka*. W: *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 39.

¹⁴ Zob. M. BUDZISZEWSKA, E. DRYLL: *Poczucie dorosłości a opowieść o własnych rodzicach. Badanie z wykorzystaniem strukturalnej analizy tekstu*. W: *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 189–209.

¹⁵ M. NUSSBAUM: *W trosce o człowieczeństwo. Klasyczna obrona reformy kształcenia ogólnego*. Przeł. A. MĘCZKOWSKA. Wrocław 2008, s. 18–19, 22, 96, 98.

¹⁶ Ibidem, s. 100.

¹⁷ Ibidem, s. 103.

¹⁸ Cyt. za: ibidem, s. 104.

¹⁹ Ibidem, s. 103–110.

Nussbaum rozwija także metaforę W.C. Booth'a o książce, która w trakcie czytania staje się przyjacielem czytelnika²⁰. W zakończeniu pisze z uznaniem o działalności Laurie Shrage (profesor filozofii z California State Polytechnic University), wypowiadającej się między innymi na temat „roli tożsamości religijnej i etnicznej w nadawaniu znaczenia swojemu życiu”, a przyszłym nauczycielom szkół podstawowych zaproponowała zajęcia *Filozofia z perspektywy literatury dziecięcej*, na których w związku z taką literaturą stawia się pytania o przestrzeń i czas, umysł, naturę ludzką czy przyjaźń²¹.

Barbara Myrdzik za ważne cele edukacji polonistycznej uznaje poznanie znanych w kulturze opowieści, rozwijanie twórczego myślenia oraz umiejętności opowiadania. Inspiracje i tezy swojego artykułu formułuje następująco: „Proponuję za Ricoeurem spojrzeć na literaturę jako na rozległe laboratorium, w którym dokonuje się myślowych doświadczeń, a za Brunerem przyjąć (lub przynajmniej rozważyć) założenie, że szkolna edukacja powinna kształtować wrażliwość narracyjną uczniów”²².

Hans Christian Andersen w wielu tekstach ujawniał świadomość gatunków — to znaczy baśni i opowieści — które wykorzystywał w swojej twórczości. Pisał o tworzeniu i o słuchaniu opowieści, posługiwał się „opowieścią w opowieści”; snuł także analogie między baśnią czy opowieścią a życiem człowieka i przyrodą.

W 1863 roku baśń *Dzwon* opatrzył następującym komentarzem: „Jest ona, podobnie jak niemal już wszystkie po niej napisane baśnie i opowieści, własnym moim utworem; drzemały one w moich myślach jak nasiona, potrzebowałem tylko nastroju, promienia słońca, kropli piołunu, i zamieniały się w kwiat. [...] Z czasem coraz lepiej rozumiałem, co można osiągnąć w baśniach, rosła też moja wiedza o własnych możliwościach i ograniczeniach”²³.

²⁰ Ibidem, s. 110–119.

²¹ Ibidem, s. 319–320.

²² B. MYRDIK: *O potrzebie kształtowania wrażliwości narracyjnej uczniów*. W: *Kultura — Język — Edukacja...*, s. 262.

²³ H.C.H. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 374.

W *Ślimaku i krzewie róży* o postawach wobec świata i innych oraz o filozoficznych pytaniach, dlaczego coś się dzieje i czemu może służyć, Andersen pisze w ostatnim zdaniu: „Przeczytamy tę opowieść jeszcze raz od początku? Nie będzie inna”²⁴. W *Zielonych maleństwach* w tytule pojawia się peryfrazą, a wypowiada się jedno z tych maleństw na krzaku różanego krzewu, zagrożone ze strony człowieka opryskaniem mydlinami, których używa on do puszczenia wielkich, kolorowych baniek, jakby ze srebrną perłą na dnie. W końcowej wypowiedzi „babcinki z baśni” występuje nazwa bohaterów, czyli mszyc, i zdanie: „trzeba wszystko nazywać po imieniu, a jeśli się nie ma odwagi robić tego w życiu, to trzeba umieć to robić w baśni!”²⁵. W zakończeniu *Opowieści słonecznego blasku* pada pytanie i odpowiedź: „A co powiemy my, którzy też (obok deszczu i wichru) wysłuchaliśmy tych opowieści? Powiemy: I już się skończyły!”²⁶.

W opowieści *Co mówiła cała rodzina*, z wyrazistymi elementami religijnymi (Biblia jako księga, w której „jest wszystko, co się wydarzyło i co się wydarzy”²⁷; modlitwa *Ojcze nasz* jako „kropla łaski”), kilkakrotnie pojawia się zdanie: „Życie to najpiękniejsza baśń”²⁸ (także baśń „cudowna, przedziwna” oraz „najpiękniejsza przygoda”²⁹). Ojciec chrzestny mówi: „Teraz mam wokół siebie i w sobie słońce. Im człowiek starszy, tym lepiej widzi, w przeciwnościach i w radościach, że Bóg zawsze jest z nami, że życie to cudowna baśń, a może nam ją dać tylko On, i będzie trwała wiecznie”³⁰.

²⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 448.

²⁵ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 150.

²⁶ Ibidem, s. 265.

²⁷ Ibidem, s. 284.

²⁸ Ibidem, s. 285.

²⁹ Ibidem, s. 284.

³⁰ Ibidem, s. 283–285.

Opowiedzieć wpływ lektury na życie człowieka...³¹

Utwór *Kaleka* ukazał się po raz pierwszy 23 listopada 1872 roku. Andersen wyznał, że jest to być może jedna z ostatnich i najbardziej udanych jego opowieści, „rodzaj hymnu na cześć baśni”³².

Słownik motywów religijnych wskazuje następujące motywy w opowieści *Kaleka*: motyw świąt Bożego Narodzenia i choinki — wiary, także w przeznaczenie — raj, Boga, hymnu i psalmu, pobożności, pokory i wdzięczności oraz motyw księdza.

Opowieść rozpoczyna się w wigilijny wieczór, kiedy to bogata, posiadająca duży majątek rodzina zaprasza na spotkanie pracujące u niej rodziny z dziećmi, aby obdarować wszystkich jedzeniem i odzieżą. Kirsten i Ole otrzymują jednak inny prezent dla swojego najmłodszego, ośmioletniego synka, od kilku lat sparaliżowanego; jest to książka. Ich syn wybiera spośród wielu w niej opisanych dwie historie, bardzo ważne dla jego rodziców — ze względu na ich sytuację społeczną i umacniające ich wiarę w sprawiedliwość Bożą oraz Bożą troskę o każdego. Pierwsza historia była o drwalu i jego żonie, tak samo ciekawych i tak samo nieposłusznych jak Adam i Ewa; otworzyli bowiem naczynie, na co nie pozwolił człowiek, na którego zaproszenie zamieszkali we wspańiałym miejscu. Natomiast druga historia opowiadała o bardzo biednym świniopasie, który nie miał nawet koszuli, a mówił wysłannikom starego i chorego króla, że i tak czuje się najszcześniejszym człowiekiem na świecie. „Te dwie historie wystarczyły Olemu. Były w tym ubogim domu jak dwa promyki słońca rozjaśniające mroczne myśli, z powodu których byli przygnębieni i nie w humorze”³³. Samego chłopca baśnie, któ-

³¹ Śródtytuły rozprawy A. Burzyńskiej: 1. *Opowiadać*; 2. *Nie opowiadać*; 3. *Tylko opowiadać*; 4. *Opowiadać siebie*; 5. *Opowiadać ciało*; 6. *Opowiadać dalej*; 7. *Opowiadać na nowo*. A. BURZYŃSKA: *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*. W: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2004, s. 7–27.

³² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 402. Ukazały się jeszcze dwie opowieści: *Ciocia Bólzėba* oraz *Pchła i profesor*.

³³ Ibidem, s. 340.

re czytał, „zabierały go ze sobą w świat, tam, gdzie nie mógł być, bo nie nosiły go nogi”³⁴. Ale kalekie dziecko odkryło jeszcze dzięki nauczycielowi świat wiedzy (o Ziemi, innych planetach, świetle itp.), „co było nowe i jeszcze cudowniejsze niż wszystko, co napisano w książce”³⁵. W życiu chłopca wiele się później zdarzyło; odzyskał władzę w nogach (zmusił się do wstania, aby uratować przed kotem prezent od jaśnie pani — śpiewającego ptaka w klatce) i wyjechał do zamorskiego kraju, aby się uczyć w gimnazjum i zostać nauczycielem. Rodzice z radością i wdzięcznością myśleli o historii Hansa jak o jeszcze jednej baśni.

Motyw poezji, to znaczy zarówno jej uwznioślającego wpływu na czytelnika, jak i jej wartości przeciwstawnej wobec przyziemnych konieczności, pojawia się w *Krasnoludku u kupca* (z 1852 roku)³⁶. Najpierw w opowieści Andersena krasnoludek przekonuje się, że dla kilku kartek z wierszami ubogi student rezygnuje z kupna żywności, zarzucając kupcowi, że nie rozumie, czym jest poezja: „Jest pan wspaniałym człowiekiem, praktycznym człowiekiem, ale na poezji zna się pan nie lepiej niż ten kubeł”³⁷. Potem usłyszał od kubła obdarzonego darem wymowy ironiczną, oczywiście, definicję poezji:

poezja to coś, co drukują w dolnej części gazety i co można wyjąć. Śmiem twierdzić, że mam tego w sobie więcej niż student³⁸

— następnie wieczorem widział niezwykle drzewo, wyrastające z kartek zniszczonej książki i wyobraźni, oraz zatopionego w lekturze, rozmarzonego studenta:

Och, jak tam było jasno! Z książki unosił się świetlisty promień, zmieniający się w pień, w ogromne drzewo, które wznosiło się

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Zob. obszerny artykuł o języku tej opowieści oraz dwu tłumaczeń na język angielski: <http://diggy.ruc.dk/bitstream/1800/2263/3/rapport.pdf> (dostęp: 24.03.2014).

³⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 67.

³⁸ Ibidem, s. 68.

wysoko, wysoko i szeroko rozkładało nad studentem swoje gałęzie. Każdy listek zielenił się soczystą zielenią, a każdy kwiat był śliczną główką młodej dziewczyny; niektóre miały oczy ciemne i błyszczące, inne błękitne i przedziwnie czyste. Owoce były jak świecące gwiazdy, a drzewo przecudnie dźwięczało i śpiewało³⁹.

Krasnoludek doświadczał kilkakrotnie, jak silne emocje budzi lektura (emocje, „które odczuwamy na wzburzonym morzu, gdy w czasie sztormu chodzi po nim Bóg”⁴⁰). Na końcu Andersen każe krasnoludkowi uratować z pożaru właśnie te postrzępione kartki z poezją, ale jednocześnie pozostać u kupca. „I było to całkiem ludzkie! My także chodzimy do kupca — po kaszę”⁴¹. W tej opowieści Andersen mówi o poezji z powagą, ale i kpi z tych, którzy jej nie rozumieją lub ulegają pod jej wpływem miłosnej egzaltacji.

Opowiedzieć o gałązce jabłoni, mleczu i dmuchawcu...

W miniaturowej opowieści z 1851 roku, której tytuł zawiera stanowcze stwierdzenie: *Są różnice*, Andersen opowiada krótką historię gałązki jabłoni i kwiatu mlecza, zerwanych i przyniesionych w majowy dzień do domu przez zajmującą się malowaniem hrabiankę.

Andersen wyjaśnia sam genezę opowieści: „Baśń »Są różnice« powstała w czasie wizyty w Christinelund niedaleko Præstø, na grobli rosła tam kwitnąca jabłoń, prawdziwy obraz wiosny, drzewo tak jaśniało i pachniało w moich myślach, że nie mogłem o nim zapomnieć i zasadziłem je w mojej twórczości”⁴².

Opowieść zawiera kilka innych motywów — natury filozoficznej, estetycznej, religijnej i przyrodniczej, przede wszystkim zaś refleksję nad tym, co można uznać za piękne w zróżnicowanym świecie,

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 71.

⁴¹ Ibidem.

⁴² H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 380.

nad którym unosi się „słoneczny promień, promień światła”, snujący z kolei opowieść o Bogu. Gałązka ze współczuciem myślała i mówiła o chwastach, a zwłaszcza o pospolitych mleczach („można je było znaleźć nawet pośród bruku”). Nie podobała jej się ani ta roślina, ani jej nazwa. Tłumaczyła sobie, że tak jak różnią się ludzie, tak są różnice w przyrodzie. W tym miejscu Andersen, wprowadzając kolejny element opowieści, kolejnego bohatera, a mianowicie promień słońca, który „całował” i pospolite, i szlachetne rośliny, pokazał, że gałązka jabłoni nie myśli „o nieskończonej miłości Boga do wszystkiego, co żyje i co się rusza, i o tym, ile piękna i dobra drzemie w ukryciu, choć nie zostaje zapomniane, co uznał za takie ludzkie, a do wypowiedzi promienia wpisał aforyzm — eksklamację: Nie patrzysz głęboko, nie widzisz wyraźnie”⁴³.

Kolejne zdarzenia miały przekonać gałązkę jabłoni o pięknie i użyteczności kwiatów mlecza; najpierw dzieci plotły z nich wianki, potem zbierała je zielarka. Gałązka uznała, że może mlecze są piękne dla dzieci, ale piękno to jednak coś wyższego. A opowieść promienia „o nieskończonej miłości Boga do wszystkiego, co jest stworzone, i do wszystkiego, co żyje, i o równym podziale wszystkich rzeczy w całej wieczności skwitowała: Cóż, to pańskie zdanie”⁴⁴. Obok gałązki jabłoni znalazł się wkrótce kwiat mlecza, który hrabianka chciała także namalować: „Namaluję go razem z gałązką jabłoni; ona wydaje się wszystkim nieskończenie piękna, ale ta skromna roślinka otrzymała od Pana tyle samo, na inny sposób. Są między nimi takie różnice, a jednak obie są dziećmi w królestwie piękna”⁴⁵. Opowieść zamyka zdanie: „A promień słońca pocałował i skromną roślinkę, i kwitnącą gałązkę jabłoni i zdawało się, że jej płatki się przy tym rumienia”⁴⁶. Przywołany cytat delikatnie sugeruje motyw miłosny, ale w tym jednym zdaniu widać także, z jaką łatwością Andersen łączy obserwację natury (różowy odcień kwiatu jabłoni) z ludzkimi uczuciami (duma, zawstydylenie, zakochanie).

⁴³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 15.

⁴⁴ Ibidem, s. 16.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

Opowieść kończy jednozdaniowy akapit, a rozpoczęła ją rozbudowana, jakby jednym tchem wygłaszana kwestia związana z panoramiczną obserwacją przyrody i zbliżeniem do szczegółów oraz szukaniem w niej głęboko ukrytych sensów:

Było to w maju, wiatr był jeszcze zimny, ale drzewa i krzewy, pola i łąki obwieszczały, że wiosna już przyszła; wszystko kwitło, nawet żywopłot, tam wiosna mówiła sama za siebie; mówiła też przez młodą jabłonekę, przez jej jedną, jedyną gałązkę, świeżą, kwitnącą, obsypaną delikatnymi różowymi pączkami, które miały się właśnie otworzyć; pewnie sama wiedziała, jaka jest ładna, miała to w liściach jak we krwi, dlatego też nie zdziwiła się, gdy na drodze zatrzymał się przed nią powóz, młoda hrabina powiedziała, że gałązka jest najpiękniejsza, widać, że jest samą wiosną, jej najoczystszym objawieniem⁴⁷.

W początkowym akapicie dostrzec można nagromadzenie wyliczeń oraz epitetów, a także przejście od opisu rzeczywistości zewnętrznej do opisu wnętrza pałacu.

Andersen zwraca uwagę i na szczegóły, i na całość, którą tworzą; w drobiazgach widzi zgodną z chrześcijaństwem konstrukcję wszechświata, ale i samym detalom poświęca wiele uwagi. W opowieści *Są różnice* dwukrotnie wplecie autor opis mlecza, pełen zachwyty dla „struktury i urody”, czego nie dostrzegają gałązka jabłoni. To „najstarsze dzieci brały ostrożnie do ręki łodyżki przekwitłych roślin, które dźwigały bogatą, podobną do puszków koronę z nasionkami, ten delikatny, przezroczysty puchowy kwiat, maleńkie, wyrafinowane dzieło sztuki, zrobione jakby z najdelikatniejszych piórek, pyłków czy puszków”⁴⁸. W kolejnym opisie, kiedy to hrabianka delikatnie niosła kwiat, pojawiają się najpierw wypowiedzenia przybliżające wygląd: „kwiat czy co też to było, otulony trzema, czterema dużymi liśćmi, które osłaniały go jakby zwinięte w rożek [...]; leciutka, puchowa kula nasionek [...]”; złożona z „delikatnie osadzonych, finezyjnych niby-piórek, niby-strzałeczek, które tworzy-

⁴⁷ Ibidem, s. 14.

⁴⁸ Ibidem, s. 15.

ły na łądzkach mgiełkę⁴⁹. Potem następuje uogólnienie dotyczące istoty kwiatu i jego miejsca w królestwie piękna: „Trzymała mlecz nietknięty i wspaniały i podziwiała go, chroniąc przed wiatrem jego piękną formę, jego zwiewną lekkość, całą jego niezwykłą strukturę i urodę”⁵⁰. Cytowane już zdanie: „A promień słońca pocałował i skromną roślinkę, i kwitnącą gałązkę jabłoni i zdawało się, że jej płatki się przy tym rumienia”, kończy tę filozoficzną i poetycką opowieść o pięknie świata i w świecie.

Opowiedzieć bez i chorobę...

Bzowa babuleńka ukazała się po raz pierwszy na łamach rocznika literackiego w grudniu 1844 roku (z datą na okładce — 1845). W polskich tłumaczeniach tytuł przybrał kilka postaci: najpierw „bzowa matula” (angielski tytuł — *The elder tree mother*), potem „lipowa boginka” (napar z lipy też ma lecznicze właściwości), „kwiat bzu” (czyli z pominięciem fantastycznej bohaterki) i dwukrotnie (w latach 1929 i 2006) — „bzowa babuleńka”⁵¹.

Tytuł łączy konkretnie (drzewo czarnego bzu, z którego kwiatów pozyskuje się leczniczy napar) z fantastyczną postacią. W trakcie lektury okazuje się, że bohaterami są również chory chłopiec, któremu mama podaje napar z suszonych kwiatów czarnego bzu, oraz starszy pan, który ustala przyczynę choroby, pytając dziecko o rynsztok na ulicy, a potem opowiada chłopcu niezwykle historie. W utworze o kompozycji szkatułkowej występuje baśń w baśni (czy opowieść w opowieści); tytułowa bohaterka ulega przemianie (jest staruszką, a później dziewczyną); podobnej przemianie podlega para z opowieści wewnątrz tekstu (dwoje dzieci, chłopiec i dziewczynka, małżeństwo, które świętuje swoje pięćdziesięciolecie). *Bzowa*

⁴⁹ Ibidem, s. 16.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Informacje za: H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 508.

babuleńka wyłania się, jak opisuje plastycznie Andersen i co pojawia się na wielu ilustracjach, z wyrastającego z czajniczka krzewu czarnego bzu.

Pokrywka coraz bardziej się unosiła, aż pojawiły się kwiatki czarnego bzu, takie świeże i białe, zaczęły wypuszczać wielkie, długie gałęzie, wychodziły nawet z dzióbka, rozrastały się na wszystkie strony i były coraz większe i większe [...], och, jak kwitło, jak pachniało! A wśród gałęzi siedziała miła staruszka w przedziwnej sukni, całkiem zielonej jak liście bzu, i pokrytej wielkimi białymi kwiatami, tak że nie dało się od razu poznać, czy to suknia, czy prawdziwa zieleń i kwiaty⁵².

Wizja przypominająca arabeskę powstaje w wyobraźni gorączkującego dziecka, rozmiłowanego w baśniach — pod wpływem choroby i opowieści starszego mężczyzny, a bżowa babuleńka jest driadą. W podobnie plastyczny sposób opisywane są pejzaże i cztery pory roku, które widzieli dziewczyna i chłopiec podczas podróży. Z kolei z wiernością topograficzną wskazuje Andersen na miejsca, budowle i parki w Kopenhadze, na przykład okrągłą wieżę, kanał w parku królewskim.

Chłopiec najpierw zobaczył w swojej wyobraźni starsze małżeństwo siedzące pod drzewem, które zasadziła kiedyś staruszka, i wspominające młodość, rozstanie, niespodziewany powrót męża marynarza do domu, ślub, narodziny dzieci, wnuków i prawnuków. Nie dowierzając, że usłyszał baśń, zapytał o to starszego pana, a później bżową babuleńkę, która przekonywała, że „Prawdziwe baśnie rodzą się z tego, co prawdziwe”⁵³. Babuleńka, wydawało się chłopcu, przytuliła go, a następnie stała się śliczną dziewczynką w sukience w białe kwiaty, z żywymi kwiatami bzu we włosach. Dzieci udały się w podróż na rumaku niezwykłym, bo wyrosłym z drewnianej laski z gałką; były blisko siebie i czuły do siebie sympatię, przełatywały nad różnymi miejscami w Danii, zachwycając się na przykład bukowymi lasami wiosną, polami i pełnią księżyca latem,

⁵² Ibidem, s. 329.

⁵³ Ibidem, s. 332.

stadami dzikiego ptactwa i morzem jesienią, a zimą — drzewami pokrytymi szadzią, skrzypiącym śniegiem, spadającymi gwiazdami i świętami w domu. Andersen tworzy zwięzłe, syntetyczne obrazy, pobudzając wyobraźnię i zachwyt czytelnika, który te wszystkie „miejsca niedookreślenia” może wypełnić swoją pamięcią widoków, zapachów czy dźwięków.

Chłopiec, mającąc, zobaczył kolejne obrazy; wydawało mu się, że to on jako staruszek siedział pod drzewem ze swoją starą żoną, a w koronie bzu była niebieskooka dziewczynka, która najpierw wyjęła z wienca na głowie dwa kwiaty, a kiedy podała je staruszkom, kwiaty zmieniły się w złote korony. Potem wyjaśniła, że nie jest driadą, ale Wspomnieniem; mówiła o sobie: „nazywam się Wspomnienie i to ja mieszkam na tym drzewie, które rośnie, pamiętam i umiem opowiadać”⁵⁴. Baśń się skończyła, a zdrowszy już chłopiec wyznał mamie, że było to cudowne, bo dotarł do ciepłych krajów. W usta mamy Andersen wkłada dwa słowa, które mogłyby nazywać typ tekstu, jaki napisał: powiastka i baśń, odpowiedź mamy kończy *Bzową babuleńkę*; kiedy chłopiec pyta o bohaterkę, mama odpowiada: „Jest w dzbanku do herbaty — powiedziała mama — I tam zostanie”⁵⁵.

Opowieść, która w świecie tekstu miała pomóc chłopcu wyzdrowieć, dla czytelnika *Bzowej babuleńki* staje się opowieścią o tym, co chłopiec zobaczył, ale przede wszystkim opowieścią o życiu, przemianach i przemijaniu, opowiadaniu, pamięci i wspomnianiu, podróży w czasie i przestrzeni oraz w dziecięcej i dorosłej wyobraźni.

Opowiedzieć rok...

Opowieść *Dzieje roku* (z 1852 roku)⁵⁶ rozpoczyna się pod koniec stycznia. Andersen wylicza na początku najrozmaitsze elementy zi-

⁵⁴ Ibidem, s. 334.

⁵⁵ Ibidem, s. 335.

⁵⁶ Opowieść o rocznym cyklu przemian występuje także w *Dwunastu podróżnych* (kolejno wymienianymi podróżnymi są miesiące).

mowej scenerii (śnieżyca, mróz, gwiazdy itp.) i zachowania ludzi. W tekst wplata rozmowy wróble o nadejściu wiosny i o dziwnym starcu stojącym na czubie zasy, który być może powtarzał słowa o zimie: „Jak długo trwa!”, a sam był właśnie „Zimą”. Starzec „był cały biały, wyglądał jak gospodarz w białym kaftanie z owczej wełny, miał długie siwe włosy, siwą brodę, bladą twarz i wielkie jasne oczy”⁵⁷. W opisie Andersen zwraca uwagę na kolejne elementy: „las był czarny, zamrożone jezioro wyglądało jak stężały ołów; chmury nie były chmurami, tylko wilgotnymi, lodowato zimnymi mgłami wiszącymi nad ziemią; wielkie czarne wrony latały stadami, bez krzyku, wydawało się, że wszystko śpi. Przez jezioro prześlizgnął się promień słońca, a ono zaśniło jak stopiona cyna”⁵⁸. To krótkie, kilkuelementowe zestawienie ujawnia i zmysł obserwacji pisarza, i wrażliwość na jakości zmysłowe, i malarskość przedstawienia (przestrzenność, kolor). Przypomina nieco zapiski amerykańskiego filozofa i pisarza z XIX wieku, Henry’ego Davida Thoreau, na przykład w *Walden* czy *Dziennikach*.

W *Dziejach roku* możemy także przeczytać rozbudowany opis etapów letniej burzy, który warto przytoczyć ze względu na połączenie żywiołów, wrażeń zmysłowych, być może erotycznych (zaledwie sugerowanych), wiary i historii wikingów, a także ze względu na podobieństwa z innym romantycznym opisem burzy, zawartym w *Panu Tadeuszu*:

Spoglądała [cudowna kobieta lata — „lata” bo to pora roku, ale też żona mężczyzny Lata — E.O.] na napływające ciemne chmury, które jak granatowoczarne, ciężkie góry unosiły się falami coraz wyżej i wyżej; napływały z trzech stron i było ich coraz więcej, jak odbicie skamieniałego morza opuszczały się nad lasem, gdzie wszystko, jak za sprawą czarów, zamilkło; uciszył się każdy powiew wiatru, zamilkły wszystkie ptaki, w całej przyrodzie była powaga, oczekiwanie, ale na drogach i ścieżkach spieszyli się jadący wozami, konni i piesi, żeby zdążyć pod dach. I nagle zajaśniało, jakby przebiło się słońce, migoczące, oślepiające, wszystko

⁵⁷ Ibidem, s. 27.

⁵⁸ Ibidem, s. 28.

rozpalające, a potem znów zapanowała ciemność i pomrukiem gruchnął grzmot. Strumieniami zaczęła się łać woda, następowały na przemian noc i dzień, cisza i dudnienie grzmotów. Trawa i zboża leżały jak przybite do ziemi, jak splukane wodą, jakby już nigdy nie miały się podnieść. I nagle deszcz zmienił się w pojedyncze krople, śpiewały ptaki, ryby pluskały w rzeczce, tańczyły komary, a na kamieniu w słonej, spryskanej deszczem morskiej wodzie siedziało Lato we własnej osobie, silny mężczyzna o silnych ramionach i nogach, z ociekającymi wodą włosami, odmłodzony świeżą kąpielą; siedział w ciepłym słońcu. Cała przyroda dookoła była odmłodzona, wszystko stało bujne, silne i piękne; było lato, ciepłe, cudowne lato.

Ożywczo i słodko pachniała bujna koniczyna, w miejscu starodawnych wieców brzęczały pszczoły, pędy jeżyny wiły się wokół ofiarnego kamienia, który lśnił w słońcu opłukany deszczem; tam właśnie poleciała królowa pszczół ze swoim rojem, by wytwarzać воск i miód. Nie widział tego nikt poza Latem i jego krzepką połowicą; to dla nich nakryty był stół ofiarny z darami natury⁵⁹.

W opowieści Andersen odtwarza roczny cykl przemian w przyrodzie, zapoczątkowany pojawieniem się bocianów z dwojgiem dzieci — wiosenną dziewczynką i wiosennym chłopcem, którzy dorastają latem, stając się mężczyzną i kobietą, a starzeją się jesienią. Odwołując się do baśniowej konwencji i do symbolu duszy, Andersen pisze o śmierci: „na żółtych, opadłych liściach leżała królowa roku i patrzyła łagodnym spojrzeniem na migoczące gwiazdy, obok stał jej małżonek. Listowie zawirowało w podmuchu wiatru; gdy opadło, królowej już nie było, a w chłodnym powietrzu unosił się motyl, ostatni tego roku”⁶⁰. Opowieść kończy się kolejnym przylotem bocianów, ale oprócz porządku upersonifikowanej przyrody i życia ludzi występuje także motyw almanachu, czyli kalendarza, w którym początek roku nie pokrywa się z początkiem wiosny. Ostatnie „słowo” *Dziejów roku* należy do wróbli: „To wszystko bardzo słuszne

⁵⁹ Ibidem, s. 30.

⁶⁰ Ibidem, s. 31.

[...] i bardzo piękne, ale nie zgadza się z almanachem i dlatego nie ma nic wspólnego z prawdą”⁶¹.

W nawiązaniu do *Dziejów roku* chciałabym wymienić jeden z esejów czy szkiców filozoficznych Bartosza Jastrzębskiego, pokazujący „proces przeżywania siebie”. W eseju *Pogody i pory roku*, w którym „temat ledwie napoczęty”, czytamy o tym, iż „pogody są istotne. Stanowią o scenerii życia [...] to tworzywo nastrojów, nastroje same”⁶².

Opowiedzieć miłość... *Pod wierzbą; Córka króla moczarów*

W tytule opowieści *Pod wierzbą* (1852) zwraca uwagę wybór drzewa, motywu obecnego w kulturze i literaturze. Wierzbę, związaną z księżycem i wodą, uważano za symbol siły duchowej, wizji oraz za drzewo melancholii; haftowano ją na ubraniach żałobników. Motyw wierzby pojawiał się u Szekspira (m.in. w *Hamlecie*), u Grahama Greene’a oraz na przykład w *Harrym Potterze* (Whomping Tree w Hogwarts)⁶³.

Opowieść jest historią życia Duńczyka Knuda — od jego dzieciństwa w nadmorskiej Køge do śmierci gdzieś na obczyźnie, ale właśnie pod drzewem wierzby. Mały Knud bawił się z dziewczynką z sąsiedztwa — Joanną; najbardziej lubili zabawy pod starą stuletnią wierzbą, ale czasami zaglądali do innego ogródka, gdzie rósł dziki bez (nazywali drzewa jak ludzi — bżową babuleńką i wierzbowym dziadkiem). Kiedyś dzieci usłyszały od wędrownego sprzedawcy o dwu pierniczkach — chłopcu z migdałowym sercem i dziewczynce ze złotą kropką na głowie („ich twarze były na tej stronie, która zwracała się do nieba, i od tej strony trzeba było na nie patrzeć, nie

⁶¹ Ibidem, s. 33.

⁶² B. JASTRZĘBSKI: *Pająk. Szkice prawie filozoficzne*. Wrocław 2007, s. 53.

⁶³ Zob. np. artykuł na stronie: <http://www.gardenguides.com/94387-meaning-willow-tree.html> (dostęp: 21.03.2014), a przede wszystkim: W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 459–461.

od tej drugiej; nigdy nie należy patrzeć na ludzi z niewłaściwej strony⁶⁴) — krótką historię, która bardzo ich poruszyła i którą bardzo dobrze zapamiętali, historię, jak pisze Andersen, „milczącej miłości, która była bez sensu, to znaczy miłość, bo historia była bardzo ładna, co do tego panowała zgoda”⁶⁵.

Joanna wyjechała z ojcem do Kopenhagi, a Knud pracował u szewca. Kiedy miał dziewiętnaście lat, opuścił rodzinną miejscowość, aby ożenić się w Kopenhadze z Joanną, o której wiedział, że jest obdarzona pięknym głosem i pracuje w teatrze. Pierwsze spotkanie w Kopenhadze w domu Joanny było niezwykle przeżyciem dla chłopaka; dziwił się, „jak ludzie mieszkają jeden nad drugim w tym szalonym mieście”, i że druga żona ojca Joanny, dla której był kimś obcym, „podała mu rękę i poczęstowała kawą”, był także oszołomiony i zachwycony zamożnym wyglądem pokoiów („Królowa nie mogłaby mieć ładniejszego! [pokoju, jak pokój Joanny — E.O.]”. „Był dywan, firany aż do samej ziemi, prawdziwy fotel obity aksamitem, a dookoła kwiaty i obrazy, i lustro, na które łatwo było wpaść, bo było wielkie jak drzwi”)⁶⁶, a przede wszystkim był olśniony urodą Joanny i bardzo poruszony jej dobrocią („Po policzkach płynęły mu łzy, nic nie mógł na to poradzić, i nie potrafił wypowiedzieć ani jednego słowa, uważał, że jest bardzo głupi, a jednak ona uścisnęła mu rękę i powiedziała: — masz dobre serce, Knud! Zostań na zawsze taki, jaki jesteś!”⁶⁷). Wielkim wydarzeniem dla mężczyzny była wizyta w teatrze na spektaklu z udziałem Joanny, znakomitej śpiewaczki. Kiedy wkrótce potem Joanna powiedziała mu o swoim wyjeździe artystycznym do Francji, wyznał jej miłość i poprosił, aby została jego „żoneczką”. Dziewczyna, oczywiście, nie przyjęła oświadczenia — „Knudowi zdawało się, że zapadła się część świata, jego myśli plątały się jak nitki szarpane przez wiatr”⁶⁸.

Przetrwawszy zimę, Knud wiosną wyjechał do Norymbergii, gdzie znalazł pracę, ale nie zaznał spokoju. Zamieszkał bowiem

⁶⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852—1862..., s. 76.

⁶⁵ Ibidem, s. 77.

⁶⁶ Ibidem, s. 78.

⁶⁷ Ibidem, s. 79.

⁶⁸ Ibidem, s. 82.

najpierw w domu, obok którego rósł dziki bez, a z okna pokoju w innym domu widział małą starą wierzbę. Za pomocą takich motywów, jak te dwa drzewa lub róża, którą dała Knudowi pewna dziewczyna, albo modlitwa w katedrze — Andersen sugeruje, w jakim stanie psychicznym był bohater. Ale pisarz opisuje także miasto: „Norymberga to przedziwne, stare miasto, jakby wycięte z ilustrowanej kroniki. Ulice biegną jak im wygodnie, domy nie tolerują stania w szeregu, nad chodnikami wyrastają podpierane przez rzeźby wykusze, na wykuszach wieżyczki i esy-floresy, a wysoko z dziwnie zbudowanych dachów sterczą nad ulicą rynny w kształcie smoków i smukłych psów”⁶⁹. Przedmiotem opisu jest także katedra oraz osiedle wokół dawnych murów obronnych.

Knud opuszcza Norymbergę, a trasa jego wędrówki wiedzie przez Szafuzę w Szwajcarii, a potem przez Alpy, aż do Mediolanu. Andersen szkicowo, ale plastycznie i poetycko przedstawił to, co sam widział podczas swoich europejskich podróży, przywołał także wyobrażenie sądu ostatecznego i motyw mydlanej bańki. „Alpy wydały mu się [Knudowi — E.O.] skrzydłami ziemi, złożonymi; a gdyby tak je uniosła, rozpostarła wielkie pióra z wielobarwnymi obrazami czarnych lasów, szumiących strumieni, chmur i mas śniegu! W dzień sądu ziemia uniesie te wielkie skrzydła, poszybuje do Boga i w jego jasności rozprysnie się jak bańka mydlana. — Och, gdyby już był dzień sądu! — westchnął”⁷⁰. Jezioro czy wodospad przypominają Knudowi rodzinne strony: wybrzeże i młyn wodny. Andersen także opisuje w kilku słowach niezwykle wodospad na Renie: „Tam, gdzie Ren jak jedna długa fala rwie do przodu, wali, rozbryzguje się i przemienia w białe jak śnieg, świetliste tumany, jakby tam właśnie powstawały chmury — a w górze powiewa luźno wisząca wstęga tęczy”⁷¹. Przechodząc przez Alpy, mężczyzna odzyskiwał równowagę ducha — pod wpływem przyrody („W dole szumiała woda, pod stopami miał chmury; w ciepłym letnim słońcu szedł po błyszczących ostach, wśród rododendronów, po śnie-

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 84.

⁷¹ Ibidem.

gu⁷²) i dzięki świadomości, że przekracza granicę Północy i dociera na Południe, do Włoch.

W tym fragmencie narracji przedmiotem opisu są: mediolańska katedra oraz wnętrze La Scali. To w operze bohater ponownie zobaczył na scenie ukochaną Joannę, na której część publiczność wiatowała. Ona nie rozpoznała go jednak, kiedy po spektaklu stał w tłumie wielbicieli przed jej powozem, podjął więc natychmiast decyzję o powrocie do rodzinnego domu, aby znowu zobaczyć dziki bez i wierzbę. „W ciągu jednej godziny można przeżyć całe życie!”⁷³.

Szedł przez góry i doliny wiele dni w pośpiechu, bardzo zmęczony, w tęsknocie i smutku najgłębszym, „jaki można odczuwać; nie dla świata taki smutek”⁷⁴ i nie dla przyjaciół. „Szedł jako obcy przez obcy kraj do domu, na północ”⁷⁵. Szedł obcy, czyli samotny wśród ludzi i samotny w obcym kraju, nie w Danii. Ale nagle, w mroźny wieczór zauważył przy drodze wierzbę; wydawało mu się, że to jego wierzba z Køge. Usiadł pod nią i zaczął marzyć czy majaczyć. Wrócił do ogrodu dzieciństwa; ujrzał Joannę w złotej koronie jak na scenie opery, zobaczył piernikowego chłopaka i piernikową panienkę; poszli razem do kościoła, jak na zaślubiny;

przyklękli, ona pochyliła głowę nad jego twarzą i z oczu spływały jej zimne jak lód łzy; to lód jej serca topił się przy jego mocnej miłości; łzy spadały na jego płonące policzki, i wtedy się obudził. Siedział pod wierzbą w obcym kraju w mroźny zimowy wieczór; z nieba padał marznący grad, bił go w twarz.

— To była najpiękniejsza godzina mojego życia! — powiedział.
— To był sen. Boże, pozwól mi go śnić jeszcze raz! — I zamknął oczy, spał, śnił.

Ranikiem spadł śnieg, wirował wokół jego stóp, Knud spał. Do kościoła szli ludzie ze wsi i zobaczyli siedzącego wędrowca; umarł, zamarł — pod wierzbą⁷⁶.

⁷² Ibidem, s. 85.

⁷³ Ibidem, s. 86.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, s. 88–89.

Zakończenie opowieści przypomina *Dziewczynkę z zapalkami*, *Królową Śniegu*, a także *Ostatni sen starego dębu* (wcześniejszy fragment przypomina *Cień*). Bohater umiera pogodzony z losem, wypowiadając kilka słów modlitwy (Andersen najpierw używa eufemizmów); życie Knuda było wędrówką w poszukiwaniu miłości i ukochanej osoby, ale jego wyznanie i łzy nie wzbudziły miłości w wybrance, a jej lodowate łzy i serce jak lód tajały tylko w jego śnie. Właśnie w momencie śmierci nastąpiło wyzwolenie.

Andersen splótł w tej opowieści bajkę o dwu pierniczkach z narracją o kilkunastu latach z życia chłopca i dziewczyny (to Knud wciąż myśli zgodnie ze słowami tej historyjki, że trzeba wyznaczyć uczucie, że można mieć zamiast serca gorzki migdał); połączył pisarz miłość i śmierć, smutek i sławę, rzemiosło i sztukę, mowę i milczenie, nadbałtycki pejzaż Danii i alpejski — Szwajcarii czy Włoch, wieś i miasto, katedrę i operę, chaty i salony, wiarę⁷⁷ i los, drzewa bzu i wierzby, rzeczywistość i marzenia, podróż i wędrówkę.

Każdy z problemów mógłby, oczywiście, stanowić rozbudowany czy wręcz centralny motyw innych tekstów, ale wydaje się, że Andersen z jednej strony dostrzega tak wiele elementów w świecie i aspektów ludzkiego życia, a z drugiej strony tak dużą rolę przywiązuje do własnych obserwacji i przemyśleń, iż stara się nimi wypełnić swoje niedługie teksty, tworząc wielowymiarowe opowieści o wymyślonych przez siebie postaciach czy uczłowieczonych roślinach lub przedmiotach, opowieści o urodzie świata, ale i melancholii człowieka. Łączy w swoich tekstach, które nie są prostą narracją o zdarzeniach, baśń z poezją, znaczenie mają w nich nawet pojedyncze sformułowania (ze względu na refleksje, humor czy ironię, emocje). Opowiedziana historia ma co nieco wspólnego ze zdarzeniami z życia i z psychiką Andersena — jego uczucie dla śpiewaczki operowej Jenny Lind; jej zamążpójście kilka miesięcy przed powstaniem *Pod wierzbą*; i jak to ujmuje Jackie Wullschläger: „litość

⁷⁷ Słownik motywów religijnych notuje w związku z tą opowieścią: Boże Narodzenie, bierzmowanie, ceremonia ślubna, cmentarz, wiara w Opatrzność, wyzwalająca moc łez, Bóg, boskie światło, przemiana, modlitwa, pokora i wdzięczność. Zob. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/tekstmotiver_e.html?vid=111 (dostęp: 21.03.2014).

do samego siebie, żal” mężczyzny, „który pozostaje więźniem wizji własnego dzieciństwa”⁷⁸.

Z 1858 roku pochodzi utwór, o którym Andersen pisał, że wielokrotnie go przepisywał, ponieważ „całe jego partie nie prezentowały się w sposób tak jasny i bogaty, jak mogłyby i powinny”, a powstawaniu tekstu towarzyszyła lektura sag islandzkich, a także tekstów o Afryce i o przelotach ptaków, zwłaszcza bocianów⁷⁹. Baśń *Córka króla moczarów* traktuje: o różnych odmianach miłości i jej sile oddziaływania nie tylko na człowieka („miłość daje życie”); o wartościach wiary chrześcijańskiej; o wyzwalaniu dobra w człowieku; o wikingach i kapłanach; o pejzażu Danii i Egiptu; o bocianie rodzinie i łabędziach w locie; o strusiach, które nie mogą latać (tak jak człowiek), bo kiedyś „karzący anioł zerwał osłonę z promieniującego płomieniami słońca, a w tej samej chwili spaliły się skrzydła strusia i opadł żałośnie na ziemię”⁸⁰; o anielskiej duszy i zwierzęcych instynktach; o urodzie pięknej dziewczyny za dnia i obrzydliwej żabie nocą; o zewnętrznej i wewnętrznej przemianie; o tajemniczych narodzinach i niespodziewanej śmierci; o walce i o niezwykłych snach; o starym drzewie olchy („pień [olchowy — E.O.] się odwrócił i już nie był pniem [tylko królem moczarów — E.O.], długie, ociekające błotem gałęzie sterczały w górę niby ramiona”⁸¹); i o magicznym kwiecie lilii wodnej.

Wysoko oceniła tę baśń Wullschläger, dostrzegając, iż jest utworem o skomplikowanej, wielowarstwowej strukturze, w którym przenika się nastrój komiczny i tragiczny, a bociany są niczym chór z tragedii greckiej, komentujący, a czasem kształtujący bieg wydarzeń, w którym wyraża się myśl, że „miłość jest sensem życia i że dusza jest nieśmiertelna”, w którym wreszcie autor nawiązuje do bajek o przemianie zwierząt i którym zapowiada modernistyczną nowelę⁸².

Mortensen napisał o *Córce króla moczarów* (1858), że jest jednym z kilku wielkich opowiadań, starannie dopracowanym, w którym

⁷⁸ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Warszawa 2005, s. 374–375.

⁷⁹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 385.

⁸⁰ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 229.

⁸¹ Ibidem, s. 203.

⁸² J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 397–399.

Andersen przedstawia głębiny ludzkiej egzystencji oraz „proces oczyszczania eliminujący związek ludzkiej seksualności z niesterowalnymi, destrukcyjnymi mocami” w mityczno-symbolicznych obrazach⁸³.

Córka króla moczarów powstawała przez kilka miesięcy; Andersen „Zgłębiał sagi i legendy wikingów, czytał książki o lotach ptaków i sześciokrotnie przepisywał swoją opowieść” — jak wyjaśnia Wullschläger w rozdziale *Eksperymenty 1858–1859*, dodając, że opowieść ukazała się 15 maja 1858 roku w drugim tomie *Nowych baśni i opowieści* (dwa inne teksty z tego zbioru to *Biegacze* i *Głębia dzwonu*)⁸⁴.

Duńczyk, jak czynił to w wielu innych opowieściach, łączy tu realizm z fantastyką, a grozę z liryzmem i humorem. Już w początkowych zdaniach określa fantastyczną proveniencję opowieści; dwie historie, o Mojżeszu i o królu moczarów, opowiadały sobie z pokolenia na pokolenie bociany. Opowieść wprowadza więc także wątek autotematyczny — o opowiadaniu i o dziecięcych (i nie tylko) słuchaczach („najmłodszym bocianiętom wystarczy powiedzieć: „»fiku-miku na patyku« i już im się podoba, a starsze chcą głębszej treści, albo przynajmniej czegoś o rodzinie”⁸⁵). Odwołując się do „bocianiej” opowieści, narrator podkreśla, oczywiście, swoją wyższość — „my zrobimy to najlepiej”, czyli opowieść zawierać będzie opowiadanie w opowiadaniu. Wybór właśnie bocianów na upersonifikowanych opowiadaczy nie dziwi — dało to Andersenowi możliwość wprowadzenia realistycznych obserwacji z życia tych ptaków, popularnych w Danii i Egipcie, ubarwienia opowieści żartobliwymi wstawkami na temat rodzinnych przekomarzań, przenoszenia akcji z północnych do południowych obszarów (i odwrotnie).

Tytułowe „moczary” czy, jak w innych tłumaczeniach, „błota” — Vildemose — są przedmiotem opisu, a jednocześnie stają się inspiracją do odkrywania przeszłości, kiedy następowała chrystianizacja na ziemiach wikingów, a także inspiracją do tworzenia le-

⁸³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850..., s. 40.

⁸⁴ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 396.

⁸⁵ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 201.

gendarnych przekazów, wyjaśniających pochodzenie na przykład elementów przyrody (stary pień olchowy), grobu w lesie, cudowne ozdrowienie władcy Egiptu czy proroczo zapowiadających obecność rycerzy w górach, którzy mają ożyć w dzień sądu ostatecznego.

Opowiedzieć ból zębów, artystę i poezję...

O braku natchnienia, jednocześnie wyjaśniając jego istotę, Andersen napisał do znajomej w 1874 roku: „Baśnie nie przychodzą mi już do głowy! To jakbym wypełnił baśniami wszystkie stopnie koła. Czego to mi nie opowiedziały róże, a nawet ślimaki, gdy spacerowałem po ogrodzie, pośród róż! Spostrzegam szeroki liść lilii wodnej — już skończyła na nim swoją podróż Calineczka, słucham wiatru — już mi opowiedział o Waldemarze Daae i nie znam lepszej historii. W lesie pod starymi dębami muszę sobie przypomnieć, że stary dąb już dawno mi wyjawiał swój ostatni sen. I nie mam nowych, świeżych wrażeń, jakie to smutne”⁸⁶.

Nieco wcześniej, bo w 1872 roku powstała jeszcze jedna opowieść — *Ciocia Bólzēba* (w tłumaczeniu Stefanii Beylin — *Ciocia Fluk-sja*), o której Andersen napisał tylko jedno zdanie, że jest jego najnowszym utworem⁸⁷. Podobnie jak w wielu innych dziełach i w tej opowieści pojawiają się motywy tworzenia, twórczości czy jej źródła. Opowieść rozpoczyna pytanie skierowane do czytelnika: „Skąd wzięliśmy tę historię?”, na które pada ironiczna, a właściwie autoironiczna odpowiedź: „Mamy ją z kosza na śmieci, z tego ze starymi papierami”⁸⁸. Autoironia najwyraźniej rysuje się w zakończeniu, w którym mowa i o rękopisie, na podstawie którego została przytoczona opowieść, i o bohaterach opowieści, i o przeznaczeniu wielu zapisanych czy zadrukowanych stron:

⁸⁶ Ibidem, s. 475.

⁸⁷ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 402.

⁸⁸ Ibidem, s. 345.

Na tym rękopis się urywał. Mój młody przyjaciel, przyszły sprzedawca w sklepie kolonialnym, nie mógł znaleźć brakujących kartek, powędrowały w świat jako papier do pakowania solonych śledzi, masła i zielonego mydła; wypełniły swoje przeznaczenie. Piwowar nie żyje, ciotka nie żyje, nie żyje student, on którego iskierek myśli wylądowały w koszu na śmieci. Wszystko ładuje w koszu na śmieci. To koniec tej opowieści — opowieści o cioci Bólzēba⁸⁹.

Ta jakby cytowana z rękopisu opowieść obejmuje cztery części i jest wyznaniem studenta, w którego talent poetycki wierzyła jego ciotka. Student wspomina dzieciństwo, snuje własne refleksje związane z istotą talentu poetyckiego czy literackiego — „Pojawia się ten dar jak promień słońca, wypełniając duszę i myśli, pojawia się jak zapach kwiatów, jak melodia, którą znamy, ale nie pamiętamy skąd”⁹⁰. Dla studenta źródłem natchnienia okazuje się i spacer po mieście, i obserwacja liścia lipy. Miasto przypomina mu bibliotekę, domy — regały, a mieszkania — półki z książkami. „O, tam stoi opowieść z życia codziennego, tam znów stara, niezła komedia, dalej naukowe dzieła z wszystkich dziedzin, a tu literatura brukowa i ciekawe lektury”⁹¹. Z kolei liść z jakimś robaczkiem skłonił studenta do metaforycznego wypowiedzenia się na temat sytuacji człowieka w świecie:

Pomyślałem wtedy o ludzkiej mądrości; my też pełzamy po liściu, tylko jego znamy, ale natychmiast wygłaszamy wykład o całym wielkim drzewie, o korzeniu, pniu i koronie, o tym potężnym drzewie-Bogu, świecie i nieśmiertelności, a znamy z tego tylko jeden mały liść!⁹².

⁸⁹ Ibidem, s. 355.

⁹⁰ Ibidem, s. 346.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem, s. 346. Do cytatu nawiązał Heinrich Detering w artykule o wypowiedziach metapoetyckich w prozie Andersena. Badacz odniósł metaforę z cytatu do sytuacji czytelnika, który poznaje tylko fragment dzieła Andersena. Zob. H. DETERING: *The Phoenix Principle. Some Remarks on H.C. Andersen's Poetological Writing*. <http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst.html?id=10914> (dostęp: 29.08.2013).

W opowieści ponownie pojawia się motyw kamienicy zamieszkałej przez różne osoby. Słyszac w swoim pokoju rozmaite dźwięki, student wie, co robią współmieszkańcy. Tytułowy ból zębów porównany jest z cierpieniem twórcy i nawiązuje do zdrowotnych problemów Andersena. W historii kilkakrotnie pojawiają się zdania na temat tworzenia. Student stwierdza: „Fantazuję sobie i filozofuję na temat wszystkich tych dzieł [czyli życia ludzi w mieście — E.O.]”⁹³. W innym miejscu zauważa, iż „ustna wypowiedź znajduje żywiej brzmiące słowa niż wypowiedź na piśmie”⁹⁴, a w rozmowie z ciotką pojawiają się kolejne uwagi natury autotematycznej, które można odnieść do dzieł Andersena. Ciotka, zachęcając bohatera do pisania, podkreśla, że jest pisarzem i poetą bardziej interesującym niż Dickens, że mówiąc, maluje, ale radzi mu: „Wkomponuj w to coś żywego, ludzi, jakichś uroczych ludzi, najlepiej nieszczęśliwych!”⁹⁵. Student w odpowiedzi zastanawia się nad elementami swojego tekstu: „I rzeczywiście opisałem dom tak, jak on się przedstawia z wszystkimi dźwiękami, ale występuję tam tylko ja, nie ma żadnej akcji. Akcja pojawiła się później”⁹⁶. Później to znaczy — opowiedziana w czwartej części wyprawa do teatru podczas wielkiej śnieżycy, zakończona noclegiem ciotki u studenta, w którym to fragmencie rozwinięty został motyw zębów, a „Senne marzenie i rzeczywistość splatały się z sobą”⁹⁷. Wullschläger podkreśliła nowoczesność tej opowieści:

Niewiele dziewiętnastowiecznych utworów ujmuje rozterki artysty w sposób tak słodko-gorzki i skondensowany: związek między cierpieniem i kreatywnością, terror niekontrolowanej wyobraźni, lęk, że sztuka jest jałowa i nietrwała, jak papier pakowy, i że — w ostatnim, apokaliptycznym akapicie — takie jest również samo życie (pierwsze wydanie kończy się słowami „wszystko na przemiał”, które Andersen z następnych wydań usunął). W *Cioci Bólzėba* powracają elementy występujące w rozmaitych etapach

⁹³ Ibidem, s. 346.

⁹⁴ Ibidem, s. 349.

⁹⁵ Ibidem, s. 350.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, s. 354.

jego twórczości. Obraz przewrażliwionego poety nawiązuje do *Księżniczki na ziarnku grochu*. W kpiącym przedstawieniu korzyści płynących ze sztuki Andersen podejmuje wątek w miejscu, w którym urywa się on w *Pieszej podróży*, jego pierwszej książce. *Ciocia*... — dojrzałe dziecko, łączące analizę psychologiczną z fantazją — przywodzi na myśl również demoniczne motywy z *Cienia*. Jest także prozą eksperymentalną, której struktura, oparta na autoanalizie i samoświadomości autora, zapowiada powieść dwudziestowieczną. W ostatnim zbiorze baśni Andersen wciąż stara się zrozumieć świat, a *Ciocia Bólzėba* łączy w sobie dwa kluczowe elementy, które sprawiają, że jego twórczość jest ponadczasowa i prekursorska: „przeświadczenie, że jest się wybranym losu, pobrzmiwające echem prาดawnej mądrości ludowej, oraz nowoczesne przekonanie o absurdalności ludzkiego istnienia”⁹⁸.

W opowieści *Ciocia Bólzėba* pojawia się zarówno opis, który wyraźnie nawiązuje do *Cienia*, jak i podobne przedstawienie dwoistości postaci, związane z wizytą tajemniczego gościa; być może w obu opowieściach tym gościem jest właśnie śmierć (co do tego nie ma wątpliwości w *Cioci Bólzėba*, ale i w dużo wcześniejszym *Cieniu* bohater zostaje za sprawą *Cienia* „usunięty”). Opowieści łączy też motyw poezji.

W zimową noc, kiedy student był już we własnym pokoju po wędrówce przez ośnieżone miasto, zobaczył, co następuje: „Od okna wiało. Na podłogę padało światło księżyca. Pojawiało się i znikało, w miarę jak wichur napędział i przeganiał chmury. Światło i cienie zmieniały się, aż wreszcie cień na podłodze przybrał jakiś kształt; spojrzałem na ten poruszający się kształt i poczułem lodowato zimny powiew”⁹⁹.

Na podłodze siedziała postać, długa i chuda, jak te, które dziecko rysuje rysikiem na tabliczce, gdy chce przedstawić człowieka; ciało stanowi jedna jedyna, cienka kreska, jeszcze jedna kreska i jeszcze — to ramiona, i nogi są też kreskami, a głowa wielokątem¹⁰⁰.

⁹⁸ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 471.

⁹⁹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873..., s. 351.

¹⁰⁰ Ibidem.

Zjawa opisywana jest jako kobieta („suknia, cieniutka, subtelna”), o świszczącym głosie i niezwyklej, budzącej przerażenie ręce — „widać było tylko jej rękę, cieniście szarą, lodowato zimną dłoń o długich, cienkich jak szydła palcach, a każdy był narzędziem tortur; kciuk i wskazujący miały kleszcze i śrubę, środkowy kończył się ostrym szydłem, serdeczny miał kształt świdra, a mały był szprycą z jadem komara”¹⁰¹. Elementy opisu łączą się z przeświadczeniem narratora, że cierpienie fizyczne i twórcze jest podobne, ale wskazywać mogą na śmierć, tym bardziej że w następnym akapicie postać mówi o swojej wszechmocy i potędze. Ponadto przywodzą one na myśl silny związek, jaki łączył Kaja z Królową Śniegu.

— A więc przyznajesz, że jestem potężniejsza niż poezja, filozofia, matematyka i cała muzyka! — mówiła. — Potężniejsza od wszystkich tych przeczuć wymalowanych i wykutych w marmurze! Jestem od nich wszystkich starsza, urodziłam się blisko rajskiego ogrodu, na zewnątrz, gdzie hulał wiatr i rosły mokre muchomory, sprawiłam, że Ewa się w tę zimną pogodę ubrała, i Adam też. Możesz mi wierzyć w pierwotnym bólu zębów była potęga!¹⁰²

Takie skojarzenie bólu i cierpienia z tworzeniem obecne jest na przykład w *Małej syrence*; bohaterka pięknie tańczy, mimo że odczuwa wielki ból nóg, które powstały po zażyciu niezwykłego napoju. Z *Małą syrenką* łączy opowieść *Ciocia Bólzęba* także fragment, w którym pojawia się w nocnych majaczeniach studenta obraz żywiołów — wody i chmur; motyw śniegu wskazuje natomiast na podobieństwo do baśni zimowych. W krótki fragment opowieści „wtopił” Andersen motyw umierania, które jest zanikaniem, ale i wzlotem ku niebu.

Na pożegnanie ukłuła mnie jak rozżarzonym szydłem w szczękę, ale wkrótce ból ustał, a ja jakbym spłynęła na miękką wodę; wi-

¹⁰¹ Ibidem, s. 352.

¹⁰² Ibidem, s. 353—354.

działem, jak się przede mną pochylają białe nenufary o szerokich, zielonych liściach, jak się pode mną pogrążają, więdną, rozpływają; i ja pogrążałem się z nimi i rozpływałem się w spokoju i odpoczynku.

— Umrzeć, roztopić się jak śnieg — śpiewało coś i dźwięczało w wodzie — zniknąć w chmurze, odlecieć jak chmura!¹⁰³

W opowieści występują ciekawe, oryginalne metafory na określenie miasta, które jest „wielką biblioteką”, kryjącą w sobie rozmaite opowieści, i nazwanie sytuacji poznawczej człowieka, który widzi tylko liść drzewa lipowego i na tej podstawie opisuje drzewo, podobnie jak poznaje świat tylko na podstawie fragmentów. Z kolei o dziele literackim mówi się jak o iskierkach myśli; tylko że Andersen z autoironią stwierdza, że wszystko i tak ląduje w koszu na śmieci.

Mam w sobie coś z poety, ale zbyt mało. Często gdy idę ulicami miasta, wydaje mi się, jakbym chodził po wielkiej bibliotece; domy to regały z książkami, a każde piętro to półka. O, tam stoi opowieść z życia codziennego, tam znów stara, niezła komedia, dalej naukowe dzieła z wszystkich dziedzin, a tu literatura brukowa i ciekawe lektury¹⁰⁴. Fantazuję sobie i filozofuję na temat wszystkich tych dzieł¹⁰⁵.

Ostatnie zdanie można rozumieć jako definicję przesyconej poezją twórczości literackiej Andersena, chociaż trzeba by dodać jeszcze inne czasowniki związane z odbiorem świata i przedstawianiem wrażeń czy przemyśleń, jak na przykład — „tak sobie opisuję to, co budzi zachwyt”.

W kolejnym fragmencie Andersen rozwija inaczej wątek „czytania świata” i pisania na jego temat.

Któregoś wieczoru siedziałem sobie w swoim pokoju i przyszła mi ochota na czytanie, ale nie miałem żadnej książki ani gazety. W tej

¹⁰³ Ibidem, s. 354.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 346.

¹⁰⁵ Ibidem.

samej chwili przez okno wpadł świeży, zielony liść lipy, przyniósł mi go podmuch wiatru.

Obserwowałem gęste, rozgałęzione żyłki; poruszało się po nich jakieś maleńkie stworzonko, tak jakby chciało je dokładnie przestudiować. Pomyślałem wtedy o ludzkiej mądrości; my też pełzamy po liściu, tylko jego znamy, ale natychmiast wygłasza-
my wykład o całym wielkim drzewie, o korzeniu, pniu i koronie, o tym potężnym drzewie-Bogu, świecie i nieśmiertelności, a znamy z tego tylko jeden mały liść!¹⁰⁶

Wnioski

1. W szkole opowiadanie jako forma wypowiedzi, a także jako gatunek stanowi ważny element kształcenia polonistycznego. Z doskonaleniem sprawności rozumienia cudzych tekstów i układania własnych opowiadań (twórczych i odtwórczych, z życia i lektury) wiążą się ćwiczenia polegające na ustalaniu planu wydarzeń, analizowaniu wzorów, redagowaniu i wygłaszaniu bądź czytaniu napisanych czy ułożonych tekstów, a także włączaniu do opowiadania opisów lub dialogów¹⁰⁷. Opowiadania literackie są z kolei przedmiotem analizy i interpretacji (pod kątem narracji, składników świata przedstawionego i przesłania, jak wszystkie dzieła epickie).
2. W świetle omówionych rozpraw teoretycznoliterackich, psychologicznych i pedagogicznych nie ulega wątpliwości, że można przyznać opowiadaniu (czy opowiadaniom) bardzo ważne miejsce w edukacji polonistycznej na każdym etapie nauczania. Warto podkreślać fenomen takiej aktywności umysłowej i językowej

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Zob. np., w jaki sposób opracowano metodycznie problem w: Z.A. KŁAKÓWNA, I. STECZKO, K. WIATR: *Nowe To lubię! Kształcenie kulturowo-językowe. Szkoła podstawowa. Klasa 4. Przeczytać, przeżyć, zrozumieć, skomentować*. Kraków 2006, s. 14–21.

oraz zakres jej występowania, a uczniom pozwalać dużo częściej na snucie opowieści o bohaterach tekstów literackich, samych dziełach i ich autorach¹⁰⁸, a także o własnych doświadczeniach życiowych.

3. Warto czytać baśnie/opowieści/historie genialnego Duńczyka, ponieważ ich lektura między innymi pozwoli na zrozumienie i potwierdzenie takich na przykład wypowiedzi i koncepcji badaczy narracji, jak: „Opowiadając, przede wszystkim opowiadamy sobie (Kreiswirth)”¹⁰⁹, „wszystkie opowieści wszystkich czasów [...] pochylają się nad tajemnicą ja (Kundera)”¹¹⁰, „tożsamość jest konstruowana w autonarracji (jako doświadczaniu siebie, świata i »znaczących innych«) [...], rozwija się w czasie, [...] jak fabuła ma swój początek i koniec”¹¹¹, „»homo narrator« szumnie zaanektował scenę humanistyczną”¹¹²; „narracyjna struktura ludzkiej wiedzy o rzeczywistości”¹¹³; „triada: narracja, tożsamość, antropologia”¹¹⁴, a także „fikcja — narracja — reprezentacja”¹¹⁵.

Pamiętać trzeba również o tym, że Andersen pisał teksty przeznaczone do głośnego czytania w salonach, w których bywał i niejednokrotnie prezentował wtedy nowo powstałe historie. Można więc jego opowieści czytać w większym gronie, ale być może z zainteresowaniem spotkałaby się szkolna grupa opowiadaczy Andersena, taka jak istniejąca przy warszawskim Muzeum Etnograficznym Grupa Studnia O, która zajmuje się przekazywaniem narracji oralnych z różnych kultur¹¹⁶.

¹⁰⁸ O idei narracyjności w dydaktyce zob. m.in.: D. KLUS-STĄŃSKA: *Konstruowanie wiedzy w szkole*. Olsztyn 2000; M. ŻURAKOWSKA-ŻYŁA: *O potrzebie rozwijania myślenia narracyjnego*. „Nowa Poliszczyna” 2008, nr 4, s. 50–55.

¹⁰⁹ A. BURZYŃSKA: *Kariera narracji...*, s. 15.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem, s. 16.

¹¹² Ibidem, s. 17.

¹¹³ M. CZERMIŃSKA: *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*. W: *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 127.

¹¹⁴ *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 5.

¹¹⁵ A. ŁEBKOWSKA: *Granice narracji*. W: *Narracja. Teoria i praktyka...*, s. 36.

¹¹⁶ Zob. np.: <http://studniao.wordpress.com/category/opowiadacze-kontakty/> (dostęp: 23.03.2013).

Opowieści Andersena bliższe są tradycji retoryki antycznej: Arystoteles przypisywał narracji trzy zalety: *perta*, *brevis* i *probabilis* (jasność, zwięzłość i wiarygodność)¹¹⁷.

4. O motywach opowiadania i słuchania/czytania opowieści przekonująco pisze Anna Burzyńska: „Istotnie — opowiadamy z powodu przyrodzonej niewystarczalności świata, niekompletności doświadczenia, niedoskonałości siebie. Lubimy „»romanse wymyślane z niedostatku świata« i wiemy dobrze, że nasze życie nabiera kolorów dzięki dniom, których nie przeżyliśmy [P. Quignard]. Opowiadamy wszak nie tylko opowieści, które, jak pod dotknięciem czarodziejskiej różdżki rozumiejącego umysłu, układają się w spójne i czytelne fabuły. Opowiadamy także to, co nam się tylko wymyka, co nie daje się wcielić w żadną narracyjną sekwencję. Opowiadamy cudze opowieści po to, by powiedzieć o sobie. Ale chociaż śmierć jest zapewne kropką ostatniego zdania snutej przez nas niecierpliwie przez całe życie narracji, nie oznacza to przecież wcale — tak przynajmniej sędzę — końca naszej opowieści”¹¹⁸.
5. Z kolei w literacki, ale równie przekonujący sposób napisał o wartości opowiadania Sandor Márai, tytułując krótki tekst *Bajka*. Pisał:

W tonie naprawdę wielkich wierszy, powieści, książek naukowych jest coś prostego i dziecięcego, jak w bajce. Wielkie książki są zawsze zbiorami bajek. Taka jest Biblia, taki jest Tołstoj, taki zawsze jest każdy prawdziwy wiersz, taki jest mit. Bowiem na dnie życia i duszy tkwi bajka, która czasami jest legendą — wówczas piszą ją ludy — niekiedy wyznaniem wiary, gdy piszą ją prorocy, kiedy indziej, gdy tworzą ją wielcy pisarze, opowieścią; ale ton i postawa, z jaką pisarze zwracają się do świata, jest niezmiennie tonem i postawą lakonicznej, odwiecznej bajki, a prorok, pisarz i uczony mogą — jedynie w tym bajkowym tonie — zbliżyć się, prawdziwie i ostatecznie, do duszy człowieka. Albowiem każdy pisarz żyje poniekąd na Wschodzie, siedzi pod drzewem dak-

¹¹⁷ A. BURZYŃSKA: *Kariera narracji...*, s. 22.

¹¹⁸ Ibidem, s. 27.

tylowym, a ludzkość sadowi się wokół niego i prosi: „A więc, opowiadaj”¹¹⁹.

6. W szkole warto byłoby, wykorzystując metodę dydaktycznego projektu, zorganizować cykliczną imprezę dla wszystkich uczniów i klas — Festiwal Andersenowski. Można by powołać kilka zespołów, przypisując im określone miejsce w przestrzeni szkolnej (na przykład wybrane sale). Zespoły mogłyby tworzyć: opowiadacze; podróżnicy i reporterzy; muzealnicy; aktorzy i reżyserzy; plastycy i ilustratorzy; badacze literatury; dziennikarze i inni. Można by wskazywać konkretne teksty lub zbiory opowieści. Tego rodzaju działania wiązałyby się z jednej strony z popularyzacją prozy Hansa Christiana Andersena; z drugiej — z wyzwalaniem u uczniów najrozmaitszych twórczych form ekspresji artystycznej i intelektualnej.

¹¹⁹ S. MÁRAI: *Niebo i ziemia*. Przeł. F. NETZ. Warszawa 2011, s. 108—109.

Mały Klaus i duży Klaus

Opowieść *Mały Klaus i duży Klaus*¹ ukazała się po raz pierwszy w 1835 roku. Tylko w tłumaczeniu Stefanii Beylin, a także Bogusławy Sochańskiej zachowany jest zapis imienia z oryginału; w innych tłumaczeniach pojawiły się imiona: Pietrek, Borek, Jan z przymiotnikami „mały” i „duży”, a także Wojciech i Wojtek oraz Tomasz i Tomaszek, czyli w tytule nie było przymiotników, ale dwie wersje imion (dorosła i zdrobniła).

W początkowym akapicie narrator przedstawia obu bohaterów z tego samego miasta (chyba chodzi jednak o miejscowość, która jest wsią) i o tym samym imieniu. Jeden Klaus miał cztery konie i nazywano go dużym, a Klaus, który miał jednego konia, nazywano małym. Tylko w niedzielę mały Klaus mógł orać pięcioma końmi; był wtedy tak szczęśliwy, że wciąż wołał: „wio, moje koniki”, co budziło złość właściciela czterech koni. Tak się w końcu zdenerwował, że zabił kijem jedynego konia małego Klaus. Właściciel jednego konia zapłakał, ale zdjął z konia skórę, którą wysuszył i chciał sprzedać na targu.

Kiedy szedł na targ, zrobiło się późno i popsuła się pogoda. Zobaczywszy gospodę, poprosił gospodynię o nocleg, ale ona niegrzecznie mu odmówiła. Klaus zobaczył jednak małą szopkę z bocianym gniazdem i postanowił zostać w niej na noc. Okazało się, że stamtąd widział wnętrze gospody, w której gospodyni i kościelny

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 85–95.

mieli jeść wystawną kolację: wino, pieczeń, rybę i ciasto. Niespodziewanie wrócił gospodarz. Ponieważ najpierw zobaczył w szopce Klausa, zaprosił go na kolację i zaproponował mu nocleg w domu. Klaus zauważył, że gospodyni kazała się ukryć kościelnemu, a potrawy schowała. Na stół podała tylko kaszę. Małemu Klausowi udało się nie tylko ukarać gospodynię, lecz także zjeść wyśmienitą kolację i zdobyć dwa worki pieniędzy. Jakich sztuczek użył sprytny mężczyzna? W jaki sposób wykorzystał naiwność ludzi i wiedzę o ich złych postępkach, które chcieli ukryć?

Najpierw zauważył, że wysuszona skóra, kiedy ją nadepnąć, wydaje charakterystyczny chrzęst. Wmówił gospodarzowi, że w worku jest troll, który w ten sposób informuje o potrawach, jakie są w piecu i o schowanych butelkach wina, a potem również o tym, że w domu jest diabeł całkiem podobny do kościelnego, którego widoku mąż nie mógł znieść. Gospodarz był tak zachwycony, że za niezwykle worek ze skórą konia podarował małemu Klausowi worek pieniędzy i skrzynię z kościelnym. Klaus opuścił ten dom, a po drodze tuż przed mostem nad strumykiem użył kolejnego podstępu w stosunku do kościelnego. Głośno powiedział, że skrzynię utopi, więc kościelny obiecał mu worek pieniędzy, by tego nie zrobił.

Wzbogacony Klaus wrócił do siebie, ale wymyślił kolejny podstęp. Nie powiedział wprost dużemu Klausowi o swoim bogactwie, ale wysłał chłopca z prośbą o miarkę, więc Klaus domyślił się, że mały Klaus ma pieniądze. Kiedy dowiedział się, że są to pieniądze ze sprzedaży skóry konia, zabił swoje cztery konie, ściągnął z nich skóry i pojechał na targ, żądając za każdą skórę worka monet. Mężczyźni na targu bardzo się zdenerwowali głupotą i chciwością Klausa, przegonili go, sprawiając mu wielkie lanie. Duży Klaus pobiegł wściekły do małego Klausa, wpadł do jego domu i, jak mu się wydawało, zabił małego Klausa, uderzając go siekierą. Duży Klaus nie wiedział jednak, że mały Klaus nie dość, że go obserwował, to jeszcze wcześniej położył w swoim łóżku zmarłą babcię, która za życia była dla niego skąpa i niedobra. O dużym Klausie mały Klaus pomyślał, że to niedobry i okropny człowiek.

Mały Klaus ubrał rano zmarłą babcię w odświętne rzeczy, posadził ją na wozie, pożyzył konia i pojechał do karczmy. Tam po-

prosił karczmarza, aby wyszedł przed gospodę i poczęstował babcię miodem. Karczmarz wyszedł z kieliszkiem, ale był człowiekiem porywczym („jakby miał w sobie pieprz i tabakę”) i kiedy babcia nie odpowiadała — mężczyzna nie zorientował się, że kobieta nie żyje — popchnął ją. Klaus wybiegł z gospody i oskarżył karczmarza, że zabił babcię. Karczmarz uwierzył, więc błagał o litość i za milczenie zapłacił Klausowi worek pieniędzy oraz zajął się pogrzebem babci.

Klaus znowu wysłał do swojego imiennika chłopca po miarkę. Wtedy duży Klaus dowiedział się, że nie zabił małego Klausa, więc pobiegł do niego, a tam dowiedział się, że za zabitą babcię Klaus dostał worek monet. Duży Klaus raz jeszcze okazał się okrutny i głupi; zabił siekierą swoją babcię i pojechał do aptekarza, aby ją sprzedać. Kiedy zrozumiał swój czyn, wrócił do małego Klausa, zamknął go z zemsty w worku i postanowił utopić. Po drodze do rzeki wszedł na chwilę do kościoła na nabożeństwo, a worek z małym Kłausem zostawił przed świątynią. Znowu nadarzyła się okazja, aby mały Klaus mógł uratować życie i jednocześnie wzbogacić się. Tym razem poprosił o pomoc starego pasterza bydła, który słysząc skargi Klausa, że jest taki młody i musi umrzeć, narzekał, że sam jest bardzo zmęczony i nie chce już żyć. Mały Klaus poprosił pasterza, aby rozwiązał worek i wszedł do niego („Wejdz tu zamiast mnie, a zaraz dostaniesz się do królestwa niebieskiego”²), a on, zajmie się stadem krów i byków. Natomiast duży Klaus zauważył, że worek jest lżejszy, ale nie dostrzegł podstępu i nie zawahał się wrzucić worka z pasterzem do rzeki, aby, jak mu się wydawało, na zawsze pozbyć się znienawidzonego imiennika.

Za pół godziny przekonał się duży Klaus, że mały Klaus nie tylko żyje, ale stał się również właścicielem stada bydła, spotkał go bowiem na drodze. Mały Klaus zataił informację o pasterzu i opowiedział własną, niezwykłą historię, że niby to znalazł się na dnie rzeki, kiedy duży Klaus wrzucił worek z nim. Szczegółowo opisał imiennikowi podwodny świat z rusałką („cudna panna w białej jak śnieg sukni i zielonym wieńcem na mokrych włosach”), miękką trawą, kwiatami, rybami („przemykały mi koło uszu, jak tutaj latają

² Ibidem, s. 92.

ptaki”) i licznym bydłem³. Powiedział o obietnicy rusalki, że niedaleko czeka na niego drugie stado. Wyjaśnił zdumionemu dużemu Klausowi, że nie porusza się po dnie strumyka, aby nie nadkładać drogi. Duży Klaus uwierzył w taką historię; ponieważ chciał dostać podwodne stado bydła, sam poprosił, aby mały Klaus zrzucił go zamkniętego w worku z brzegu do rzeki. Naiwnie groził małemu Klausowi, jeśli okaże się, że ten go oszukał. Mały Klaus sprytnie wykorzystał jeszcze obserwację, że bydlę popędziło w kierunku wody, i przekonywał dużego Klausa, że tak ono pędzi, aby jak najszybciej znaleźć się na dnie.

Duży Klaus wszedł do worka, poprosił o włożenie ciężkiego kamienia i na własne życzenie utopił się w rzece, licząc do ostatniej chwili, że znajdzie pod wodą zwierzęta. Opowieść kończy dowcipny i ironiczny dialog: duży Klaus prosi: „— Włóż do środka kamień, bo się boję, że nie pójde na dno, a mały Klaus zapewnia: — Pójdziesz”, oraz ostatnia wypowiedź, rodzaj komentarza zwycięskiego bohatera i narratora: „— Boję się, że nie znajdziesz tego bydła — powiedział Mały Klaus i ruszył do domu z tym, co miał”⁴.

Jeden z pierwszych tekstów Andersena mieści się w nurcie opowieści triksterskich. Fabuła zawiera zdarzenia, które spowodowały całkowitą zmianę życiowej sytuacji tytułowych bohaterów. Mały Klaus, który był bardzo biedny, wzbogacił się znacznie (pieniądze, bydło), używając różnych sztuczek, a jednocześnie uniknął wszelkich niebezpieczeństw, łącznie z zagrożeniem utraty życia.

Czytelnik poznaje najpierw efekty wypowiedzi i działań małego Klausa; nie ma natomiast pewności, co wymyślił bohater, a w czym pomógł mu przypadek oraz naiwność tych, których spotkał, lub tych, którzy chcieli mu zaszkodzić. Kiedy spotyka się z pasterzem czy z dużym Kausem nad rzeką, nie ma już wątpliwości, że mały Klaus okazuje się sprytnym, inteligentnym przeciwnikiem, a przede wszystkim rozmówcą, i dzięki temu wygrywa ten pojedynek z nie-miłym sąsiadem, chociaż nie waha się przyczynić do jego śmierci.

³ Dodajmy, że opis podwodnego świata wypełnia także fragmenty *Małej syrenki*.

⁴ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850..., s. 95.

Opowieść toczy się wartko; w narrację wplecione są wypowiedzi i dialogi bohaterów, napisane żywym, jakby mówionym językiem. Jest zabawna i straszna. Nie ma w niej elementów fantastycznych (o trollu w worku czy podwodnym świecie bohaterowie tylko mówią), ale nagromadzenie dziwnych przypadków i sztuczek nadaje historii absurdalny charakter, co przywołuje skojarzenie z groteską. Mały Klaus zwycięża, ale nie budzi sympatii, chwilami śmieszy, ale później może przerażać, kiedy okazuje się, że życie drugiego człowieka nie ma dla niego wartości.

Pchła i profesor

Pchła i profesor (z 1873 roku) jest ostatnim utworem w trzecim tomie¹; można go uznać za jedną z opowieści triksterskich, bohaterowie bowiem, aby osiągnąć swoje cele, stosują rozmaite triki (sztuczki), na przykład: żona, wykorzystując cyrkowy numer z dwoma szufladami, ucieka (bohater nie może znaleźć jej w żadnej szufladzie) od męża, który z kolei oszukuje „dzikich” i umyka bezpiecznie z ich krainy; odlatuje z pchłą balonem, który to balon miał być w historii dla króla i królowy wielką armatą. Oni uwierzyli, mimo że balon został uszyty z jedwabiu (w opisie przygotowań pojawia się też nieco wulgarne zdanie o sposobie nadmuchiwania balonu — profesor zażądał kropli żołądkowych, bowiem „wypełniają one [wiatry — E.O.] balon i unoszą go w górę, a potem powodują wybuch w brzuchu armaty”²). Opowieść przypomina *Nowe szaty cesarza*; naiwność zostaje wykorzystana przez sprytnych ludzi. Tylko że w *Pchle i profesorze* bohaterka, księżniczka, nie jest mądrym dzieckiem, lecz wyjątkowo rozkapryszonym, niegrzecznym (do ojca mówi „staruchu”) i okrutnym (do kolczyka przywiązuje za nogę niby-tresowaną pchłę).

Opowieść ma wyrazistą kompozycję, otwiera i zamyka ją motyw lotu balonem — na początku utworu nieudany dla właściciela, który zginął, wyrzuciwszy wcześniej ze spadochronem swojego pomocnika; na jego końcu udany, bo umożliwił ucieczkę. Balon pojawia

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006.

² Ibidem, s. 360.

się także w ostatnim zdaniu: „Nikt nie pyta, jak go zdobyli [chodzi o balon — E.O.] ani skąd go mają, są lubianymi, szanowanymi ludźmi — pchła i profesor”³. Balon opisany jest jako wynalazek techniczny, ale także ma znaczenie przenośne; wskazuje na status bohaterów, ale w każdej chwili może zostać przekłuty, bo tak na pewno nie wiadomo, czy mógłby służyć do latania.

W opowieści jest kilka aluzji (na przykład do *Nowych szat cesarza* czy do mitu o Dedalu i Ikarze), a wewnątrz tekstu, podobnie jak w innych tekstach Andersena, występują motywy i wątki paralelne (na przykład młody człowiek wygląda jak hrabiowskie dziecko i motyw córki króla, zarówno w kraju tzw. białych, jak i dzikich ludzie dają się zwieść sztuczkom cyrkowym, dają się oszukać; jazda pociągami, najpierw czwartą klasą — „przyjeżdża na miejsce tak samo jak pierwsza”⁴, potem pierwszą klasą).

Tekst ma charakter żartobliwy, co zapowiada już tytułowe przedstawienie dwójki bohaterów, a żart czy satyra służą krytyce niedoskonałości natury ludzkiej i społeczeństw. Andersen kpi z: tytułu naukowego („tam nazwał się profesorem, niżej tego zejść nie mógł”⁵), naiwności ludzkiej (sztuczki cyrkowe oparte na złudzeniach optycznych ludzie brali za prawdę; uwierzyli, że balon jest armatą, z której będzie strzelać pchła; uwierzyli, że pchła jest podobna do człowieka — „on nie całkiem był chrześcijaninem, a pchła nie całkiem człowiekiem”), wiary w ludożerstwo („Dziecięca łopatka w ostrym sosie — mawiała matka księżniczki — to prawdziwy rarytas!”⁶), pragnienia sławy (duma pchły, która miała w sobie ludzką krew, że o niej piszą w gazetach i może wyżywić profesora i całą rodzinę), nieumiejętności budowania bliskich relacji między ludźmi („pewną panią tak opętała jego uroda i sztuczki, że pojechała razem z nim do obcych miast i krajów”⁷; wzajemna obietnica profesora i pchły, że zawsze będą razem — „pchła miała zostać kawalerem, a profesor wdowcem”⁸).

³ Ibidem, s. 361.

⁴ Ibidem, s. 359.

⁵ Ibidem, s. 358.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 359.

Widać wyraźnie, jak Andersena bawi wymyślanie nieprawdopodobnych, fantastycznych bohaterów i historii, ale z jaką powagą i niepokojem myśli jednocześnie o otaczającym świecie ludzkich działań i zachowań; historia nie jest aż tak absurdalna, jak mogłoby się wydawać; świat przedstawiony ma charakter groteskowy.

Psyche Andersena i *Iselin i wilkołak* Torill Thorstad Hauger*

Psyche

Opowieść *Psyche* została włączona (obok *Lodowej Pani*, *Motyła*, *Ślimaka i róży*) do zbioru *Nowe baśnie i opowieści. Seria druga*, który ukazał się 25 listopada 1861 roku (na okładce widnieje 1862 rok). Pierwszego tłumaczenia na język polski dokonała Bogusława Sochańska¹.

Jackie Wullschläger podaje, że Andersen rozpoczął pisanie tej opowieści po obejrzeniu jakiegoś nieudanego spektaklu baletowego podczas podróży do Włoch i pobytu w Rzymie z Jonasem Collinem (synem Edvarda), ale przypomina także, iż pomysł narodził się prawie 30 lat wcześniej, kiedy pisarz, przebywając w Rzymie, po pierwsze — dowiedział się o wykopaniu grobu dla zmarłej zakonnicy i znalezieniu tam posągu Bachusa, a po drugie — poznał mnicha, duńskiego artystę Alberta Küchlera, autora portretu Duńczyka². Na

* W rozdziale wykorzystano fragmenty pracy E. OGŁOZY: *Motywy mitologiczne (i nie tylko) w „Psyche” Hansa Christiana Andersena i „Iselin i wilkołaku” Torill Thorstad Hauger*. W: „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”. T. 21. Red. H. SYNOWIEC. Katowice 2012.

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852—1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 437—447.

² J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005, s. 417—418.

powstanie opowieści *Psyche* miało również wpływ uczucie, jakim Andersen darzył tancerza Adama Scharffa (poznał go w 1857 roku; w 1862 roku rozstali się).

W pierwszych dwu akapitach *Psyche* Andersen określa sytuację narracyjną. Otóż wzywa czytelnika, aby posłuchał opowieści gwiazdy (a chodzi chyba o planetę Wenus), która „O świcie lśni w czerwonej poświacie [...], najjaśniejsza gwiazda poranka”, której „promienie drżą na tle białej ściany, jakby tam chciała napisać, co ma do opowiedzenia, co prawie przez tysiąclecia widziała tu i ówdzie na naszej wirującej ziemi”³. W syntetycznej formule wstępu wprowadza Andersen poetycki nastrój i metaforę pisania (promień gwiazdy na białym tle ściany), uwiarygodnia opowieść, podkreśla małość ziemi i krótkość ziemskiego czasu wobec kosmosu.

Gwiazda była świadkiem historii sprzed setek lat, z czasów renesansu, która to historia zdarzyła się w Rzymie, a jej bohaterami byli ówczesni młodzi artyści, wśród których jeden wyróżniał się bardzo żywym odbiorem dzieł mistrzów, ascetycznym trybem życia oraz dążeniem do doskonałości i transcendencji w sztuce. Przyjaciele mówili, że jest wielce utalentowany, ale jest też marzycielem i to stanowi jego nieszczęście. Nie korzysta z uroków życia, tak jak oni i na przykład Rafael. Ale w jego oczach, mimo że „miał gorącą krew i bogatą wyobraźnię”, wesołe życie Rafaela „rozpływało się jak poranna mgła, kiedy patrzył na boski blask promieniujący z obrazów tego wielkiego mistrza, a gdy stał w Watykanie przed postaciami ucieleśniającymi piękno, które przed tysiącami lat w blokach marmuru wykuli mistrzowie, to uniesienie wzbierało w jego piersi, czuł, że obcuje z czymś tak wzniosłym, tak świętym, tak uszlachetniającym, wielkim i dobrym, że pragnął tworzyć, wykuwać podobne dzieła w marmurze. Pragnął dawać wyraz temu, co w jego sercu wzlatywało ku nieskończoności — ale jak i w jakiej postaci? Miękka glina przeistaczała się w jego palcach w piękne formy, ale nazajutrz jak zawsze niszczył to, co zrobił”⁴. Andersen wyraża więc podziw dla sztuki antyku, wskazując jednocześnie na niemożność osiągnię-

³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 437.

⁴ Ibidem, s. 438.

cia ideału przez artystę późniejszego, który wciąż pragnąc czegoś wielkiego i tworząc, od razu niszczy swoje niedoskonałe rzeźby.

Pewnego dnia młody rzeźbiarz zobaczył w niezwykłym ogrodzie, gdzie rosły róże i kalie, piękną dziewczynę. Wydała się ona rzeźbiarzowi tak piękna jak Psyche z obrazu Rafaela. Postanowił ją wyrzeźbić, najpierw w glinie, a potem, kiedy poprosił o to ojciec dziewczyny, w marmurze. Artysta przeżywał radosne chwile, był bowiem zadowolony ze swojej pracy i jej efektu; myślał, że rzeźbiąc Psyche, wie, czym jest życie. Mówił z radością, że życie „To miłość, to uniesienie w tej cudowności, to zachwyt nad pięknem”⁵. W tym fragmencie Andersen zmienia nieco narrację, „odbierając” na moment „głos” gwiazdzie, która nie była świadkiem spotkania artysty z dziewczyną i jej ojcem (spotkanie miało miejsce w południe). Pada zaskakujące zdanie o tym, jak dziewczyna spojrzała na artystę, gdy jej ojciec rozpoznał w modelu rzeźby jej rysy, i jak artysta czuł się pod wpływem tego spojrzenia — „przecudne spojrzenie, którym patrzyła na młodego artystę było czymś, co go unosiło, uszlachetniało i — miażdżyło”⁶. Andersen podkreśla, że piękno rzeźby wynikało z tego, że przedstawiać miała kobietę, która była stworzona przez Boga; dzieło rzeźbiarza miało więc także aspekt religijny („tworzył wizerunek tego, co stworzył Bóg”). Zwraca także uwagę na tworzywo, o glinie pisze, że „jest dość mięsista i żywa, ale nie ma bieli i trwałości marmuru”. Z kolei zauważa, że wspaniały kawałek marmuru leżał wśród śmieci (butelki, koper, karczochy), „ale w środku był jak górski śnieg”⁷.

Gotowe dzieło spotkało się z aprobatą przyjaciół artysty; mówili mu, że dorównał starożytnym, a jego Psyche będzie podziwiał cały świat. Artysta potwierdzał, że to jego Psyche, dziękował za nią Bogu, ale wkrótce zapomniał o Stwórcy, najpierw ze względu na posąg, a później, decydując się na spotkanie z piękną rzymianką. Andersen przeciwstawia rzeźbę żywej kobiecie. Rzeźbiarz zapomniał o Bogu dla niej, „dla jej obrazu w marmurze, dla postaci Psyche, która stała

⁵ Ibidem, s. 439.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

wykrojona w śniegu i rumieniła się w porannym słońcu”⁸. Motyw śniegu powraca, wywołując skojarzenia z bielą, niewinnością, czystością, chłodem, a także opowieścią o lodowatej, lecz bardzo pięknej Królowej Śniegu. Opisuując modelkę, używa takich określeń, jak „płynąca w powietrzu”, której słowa brzmią jak muzyka.

Wprowadzając młodzieńca do domu dziewczyny, Andersen podkreśla bogactwo i przepych ogrodu (basen, „delfiny”, kalie, róże) i wnętrza pałacu (herby, malowidła, lokaje w liberiiach, rzeźbione ławki, marmurowe schody, dywany, posągi, mozaiki na podłogach). Zachwycony urodą dziewczyny i delikatnością jej dłoni („nie ma róży, która byłaby tak samo delikatna”) rzeźbiarz wyznał jej miłość, ale wyznanie spotkało się z pogardą i mrocznym gniewem („z wyrazem twarzy, jakby nagle dotknęła wilgotnej, oślizgłej żaby”). Nazwała go „szaleńcem” i krzyknawszy: „idź, precz!”, odwróciła się. Narrator wskazuje na zmianę w jej twarzy: „Jej piękna twarz miała taki sam wyraz jak znana twarz z kamienia otoczona włosami niby węże”⁹; do opowieści wprowadzona jest kolejna postać z mitologii — Meduza. Piękne oblicze kobiety staje się szpetne — być może wcześniej kobieta była idealizowana.

Artysta po powrocie do domu chciał zniszczyć posąg, uległ jednak namowom Angela, aby tego nie robić, i dał się namówić przyjacielowi na wieczór w austerii („była jak głęboka krypta, niemal jak jama w ruinach; w środku paliła się lampa przed obrazem Madonny, w kominku płonął mocny ogień; pieczono tu, gotowano i smażyło, a na zewnątrz, pod cytrynowymi i laurowymi drzewami stało kilka nakrytych stołów”¹⁰), gdzie bawili się artyści w towarzystwie dwu modelek z Kampanii (nie różami, a „świeżymi, mocnymi, płomiennymi goździkami”¹¹ — epitet „płomienne” łączy się i z barwą, i pożądaniami; kilka linijek dalej występuje epitet „purpurowe”). Andersen, wprowadzając motyw ognia, wskazuje na wielkie podniecenie, jakie ogarnęło młodego człowieka („Ogień we krwi, ogień w powietrzu, ogień w spojrzeniach!”), a w jego usta wkłada

⁸ Ibidem, s. 440.

⁹ Ibidem, s. 441.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 443.

słowa świadczące o chwilowej zmianie postawy życiowej („byłem idiotą, marzycielem; człowiek należy do rzeczywistości, a nie do świata fantazji”)¹². W pokoju artysty, gdzie wieczorem przeniosła się rozbawiona kompania, wśród szkiców i we wnętrzu, w którym „Wszystkie świece ośmioramiennej lampy płonęły, oświetlając pokój, a z głębi mieszkania własnym światłem jaśniała sylwetka boskiej postaci”, być może bohater doznał spełnienia seksualnego i odnalazł rzeczywistość, „jakiej wcześniej nie znał”¹³. Andersen nie nazywa tego wprost, ale buduje obraz z metaforą kwiatu i światła: „Apollo! Jupiterze! Wznoszę się do waszego nieba i do waszej wspaniałości, jakby mi w tej minucie zakwitł w sercu kwiat życia! Tak zakwitł! — złamał się, upadł i rozeszła się od niego trująca, odrzucająca woń, oślepiła wzrok, zmąciła myśl, fajerwerki zmysłów zgasły i zapadła ciemność”¹⁴. Cokolwiek się stało, było to niemiłe dla artysty doświadczenie, po którym poczuł odrazę do samego siebie, powtarzając słowa, które usłyszał od dziewczyny z pałacu („— Faj! — zabrzmiało z jego ust, z głębi jego serca — jesteś beznadziejny! Precz stąd! — i westchnął z bólem”¹⁵), a po przebudzeniu zastanawiał się, czy wizyta w pałacu i wieczór nie były snem.

Kolejne fragmenty wypełnia opowieść o wielu latach życia bohatera, kiedy już nie rzeźbi, próbuje natomiast znaleźć pocieszenie w religii i klasztornym życiu, zrozumieć siebie samego, dociec, co tkwi w jego psychice, rozpoznać zło we własnym wnętrzu, odkryć w sobie Psyche, zgłębić problem czasu, sztuki, wieczności i nieśmiertelności. Andersen łączy nazywanie przeżyć i formułowanie przemyśleń z opisami pejzażu, metaforą nieba, obłoków i wody. Wprowadza też nowego bohatera, mnicha Ignacego, tak ważnego dla artysty jak wcześniej jego przyjaciel Angelo.

Następnego dnia po wizycie w pałacu i gospodzie rzeźbiarz zasłonił marmurową Psyche, „obraz nieprzemijalności”, sądząc, że ma nieczyste spojrzenie i nie może patrzeć na posąg. Był „ponury, mroczny, zamknięty w sobie [...]”, nie wiedział, co się dzieje na ze-

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

wnątrz i nikt nie wiedział, co się dzieje w tym człowieczym sercu”¹⁶. Któregoś poranka odsłonił posąg, spojrzał nań z bólem i żarliwością, a następnie wrzucił do studni, przykrył gałęzmi i pokrzywami, powtórzywszy słowa „Precz stąd!”. „Gwiazda oglądała to w różowej poświacie. Artysta drżał, dwie ciężkie łzy spadły na jego śmiertelnie blade policzki”¹⁷.

Słuchając słów mnicha Ignacego („o grzechach ludzi, o łasce i pokoju w Panu”) i rozmyślając („obłoki mgły, obrazy myśli, obrazy, które żyły własnym życiem”) nad swoim życiem, artysta doszedł do wniosku, że było ono „pełne błędów i rozczarowań”, a winił za to sztukę, która fałszowała obraz rzeczywistości, a także relacji z ludźmi i z Bogiem, oraz siebie samego — uważał, że ulegał pokusie bycia wielkim twórcą: „sztuka to czarodziejka, która nas uczy próżności i ziemskich zachcianek, jesteśmy fałszywi wobec samych siebie, fałszywi wobec przyjaciół, fałszywi wobec Boga, nosimy w sobie węża, który cały czas mówi: »Posmakuj, a będziesz niby Bóg«”¹⁸.

Pod wpływem rozmów z Ignacym, własnych przemyśleń i modlitw w kościele, bohater wstąpił do klasztoru, gdzie, jak sądził, miał odnaleźć prawdę, spokój i możliwość doskonalenia się („dziecko świata stało się sługą kościoła”). Przeżywał chwile uniesienia, oglądając oświetlone słońcem obrazy z postaciami świętych i promieniący blaskiem krzyż, patrząc na Rzym, antyczne budowle w ruinie, wiosenną, rozwijającą się przyrodę (akacje, barwinek, róże, cytryny, pomarańcze, palmy) i widząc w dali łańcuch Apeninów: „Rozległa, cicha Kampania ciągnęła się do granatowych, pokrytych śniegiem gór, zdawały się namalowane na niebie”. Narracja ujawnia turystyczne pasje Andersena, skłonność do kontemplacji i wzruszeń estetycznych. W kontekście losów bohatera spokój wewnętrzny okazuje się kolejnym złudzeniem: „wszystko [modlitwy, oglądanie dzieł sztuki sakralnej, ruiny Rzymu, panorama gór — E.O.] stapało się w całość, tchnęło spokojem i pięknem, rozkołysane, rozmarzone — było jak sen!”¹⁹.

¹⁶ Ibidem, s. 444.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 445.

Nie zawsze artysta był tak spokojny; męczyły go cielesne doznania, poczucie grzeszności (paliły go płomienie; ogrom zła zalewał; „karał swoje ciało, ale zło pochodziło z jego wnętrza”). Czasami jednak czuł się lepszy od innych: „Czy to dusza dziecka, czy lekka dusza młodzieńca sprawiła, że oddawał się łasce i czuł się przez nią uszlachetniony, wyniesiony ponad tak wielu”²⁰.

Niepokój i zwątpienie narastały w artyście po spotkaniu z Angelem, który zarzucił przyjacielowi, że nie wykorzystując talentu, zmarnował swoje życie. Mnich potraktował tę rozmowę jak kuszenie przez szatana; bohater rozmyślał o tym, że zło jest w każdym, tylko Angelo mu nie uległ, a on, szukając pociechy w religii, nie znalazł pocieszenia. Stopniowo popadał w szaleństwo, wydawało mu się, że wszystko jest oszustwem, i świat na zewnątrz (te góry, które z bliska wyglądają inaczej), i to, co było w kościele. Andersen nawiązał w monologu artysty, który stał się mnichem, do obrazu z *Królowej Śniegu* — Kaja nad jeziorem z popękaną taflą wody, próbującego odnaleźć jedno słowo, a także do motywu róży, która jest krzywa i którą toczy robak. Artysta mówił: „Wieczności, ty jesteś wielkim, nieskończonym, spokojnym jak lustro oceanem, który nas kusi, woła, przepęłnia przeczuciami. Ale gdy w niego wступujemy, idziemy na dno, znikamy, umieramy — przestajemy istnieć. Oszustwo! Precz stąd! [...] »Nie wolno mi nikomu powiedzieć o tym robaku, który mnie toczy! Mój sekret jest moim więzieniem, jeśli go uwolnię, to ja stanę się jego więźniem«”²¹. Do końca życia rozgrywał w myślach wewnętrzną walkę, której przedmiotem była tajemnica i nieśmiertelność jego duszy:

Nieśmiertelność, tę Psyche w mojej piersi — precz stąd! — trzeba ją pogrzebać jak tamtą Psyche, to najlepsze, co w życiu zrobiłem! Nigdy nie wstanie z grobu!

W różowej poświacie zaświeciła gwiazda, gwiazda, która na pewno zgaśnie, zniknie, podczas gdy dusze żyją i emanują światłem; jej drżący promień padł na białą ścianę, ale nie zostawił tam żadnego napisu o wspaniałości Boga, o łasce, o wszechobecnej miłości, tej, która promienieje w sercu wierzącego.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 446.

Psyche, która jest we mnie, nigdy nie umrze! Życ z tą świadomością? Czy niepojęte może istnieć? Tak, tak! Niepojęte jest moje ja, niepojęty jesteś Ty, Boże! Cały Twój świat niepojęty, cud potęgi, wspaniałości — miłości!²².

Andersen tworzy kolejny, niezwykły, nieco makabryczny obraz, być może inspirowany Szekspirem, przedstawiający jak po wielu latach od śmierci artysty, kiedy nikt już nie pamiętał o nim i o innych pochowanych tam ludziach, została czaszka, wewnątrz której biegała jaszczurka.

Ale spójrz, coś żywego porusza się w słońcu w oczodołach, co to takiego? To w pustej czaszce biega kolorowa jaszczurka, wchodzi i wychodzi z niej przez wielkie, puste oczodoły. Ciągłe jeszcze było życie w tej głowie, w której niegdyś wlatywały wielkie myśli, jasne marzenia, miłość do sztuki i do tego, co wspaniałe, skąd wypływały gorące łzy i gdzie mieszkała nadzieja na nieśmiertelność. Jaszczurka śmignęła i znikła; czaszka rozsypała, zmieniała się w proch²³.

Jeszcze raz pojawia się motyw gwiazdy i związany z nią kontrast między krótkim życiem człowieka i wiecznością kosmosu, a także wieloznaczność barwy czerwonej: „Działo się to setki lat później. Jasna gwiazda świeciła niezmienną, wielką i czystą, jak przez tysiące lat, powietrze żarzyło się czerwienią, świeże jak róża, płonące czerwienią jak krew”²⁴.

Andersen relacjonuje jeszcze jedno zdarzenie. Kiedy trzeba było pochować zmarłą mniszkę, robotnicy, kopiąc grób, natrafili na ukrytą pod ziemią rzeźbę Psyche. Posąg („dusza wyrzeźbiona w bloku marmuru”) wprowadził widzów w zachwyt, mimo że nie wiedzieli, kto go wyrzeźbił, domyślali się tylko, kiedy powstał. W tym końcowym fragmencie pisarz nawiązuje do kultury greckiej, w której Psyche oznacza także duszę, przedstawianą jako motyl: „Łopata posługi-

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 445.

²⁴ Ibidem, s. 447.

wano się teraz ostrożniej; wyłoniła się głowa kobiety — i skrzydła motyla”²⁵. Buduje obrazy i snuje refleksje wokół artysty, który jest człowiekiem obdarzonym Psyche — duszą, w którym łączy się pierwiastek ziemski i boski, który potrafi tworzyć dzieła nieprzemijające (choć narrator nie wymienia jego imienia, a po latach nikt nie zna jego nazwiska), stanowiące refleks tego, co wieczne. „Jednak rezultat jego największych starań, to, co najwspanialsze, co było w nim jego boskim pierwiastkiem, Psyche, która nigdy nie umiera, która przyćmiewa pamięć o człowieku i jej refleksy tu na ziemi, została — widziana, doceniona, podziwiana i kochana”²⁶.

W tej niedługiej historii o rzeźbiarzu i jego jedynym dziele, które ukryte pod ziemią przetrwało, Andersen, jak w wielu innych tekstach, spleta widziane pejzaże, osobiste doświadczenia, zdarzenia, których był świadkiem, obrazy i refleksje wokół egzystencji, religii i sztuki. Myśl o wielkości i nieprzemijającej wartości sztuki, która jest wyrazem miłości, zawarł także w ostatnim akapicie: „To, co ziemskie, wietrzeje, ulega zapomnieniu, pamięta o tym tylko gwiazda w nieskończoności. To, co niebiańskie, promienieje nawet w tym, co pozostaje, a gdy i to gaśnie — wtedy jeszcze żyje Psyche”²⁷. Żyje Psyche, to znaczy, że jest rzeźba, ale także opowieść Andersena, w której opowiadając historię rzeźbiarza, przedstawiając kilka sugestywnych obrazów, wprowadzając słownictwo nazywające idee i uczucia, pomijając jednak wiele szczegółów (nie ma np. opisu rzeźby, nie ma słów, które wypowiedział młodzieniec do kobiety z rzymskiego pałacu), wyraźnie zmierzał do wyrażenia uogólnionych znaczeń. Wprowadził też dlatego motyw gwiazdy — bezpośredniego świadka, a jednocześnie „tej”, która oświecła osoby czy rzeczy i trwa wiecznie. W zwięzłej formie, w kilkustronicowej opowieści udało się Andersenowi zawrzeć wiele treści, które są także przedmiotem przedstawień we współczesnych tekstach literackich czy filozoficznych — o człowieku, jego marzeniach, obsesjach i przeczuciach, niepokojach, które wynikają z biologicznej

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

i psychicznej natury, artystycznych działań, kolei losu, sytuacji egzystencjalnej.

Andersen uważnie obserwował świat wokół siebie; wykorzystywał spojrzenie, wielozmysłowy odbiór, namysł. Wszystko starał się zawrzeć w jakiejś historii, na przykład w *Psyche* — opowieści o artyście, wymyślonej przez autora, dysponującego oczywiście szeroką perspektywą czasową. Czytelnik z kolei najpierw poznaje historię bohatera, a potem zwraca uwagę na bogactwo szczegółów, przyglądając się każdemu z nich; stąd w mojej rozprawie linearny zapis lektury oraz elementy streszczenia z komentarzem.

Pisarz opowiada historie, wprowadza weń obrazy, uczucia, myśli, być może dlatego, że chce uporządkować wiedzę o świecie i człowieku w nim, ale ma chyba także poczucie niejasności, nieoczywistości pewnych ludzkich i artystycznych spraw.

Andersen przypomina czytelnikowi mitologiczne postaci, na przykład Syzyfa (artysta niszczy to, co wyrzeźbił, i wciąż rzeźbi nowe dzieła), a także Narcyza, a wprost przywołuje mitologiczną Psyche, chociaż *psyche* oznacza w opowieści także „psychikę”, „duszę”, a być może również „zwierciadło”. Pisarz nawiązuje także do swoich wcześniejszych opowieści, między innymi do *Królowej Śniegu* oraz do *Cienia*. Podobnie jak w tym drugim utworze (w *Cieniu* był to uczoney) bohaterem czyni Duńczyk człowieka samotnego — artystę. W obu tekstach Andersen ujawnia problemy natury i człowieka, jego cielesności, duchowości i duszy, jego marzeń o ideałach oraz cielesnych pokus, samotności i pragnienia miłości (uczoney marzy o tajemniczej dziewczynie, która, być może, mieszkała w domu naprzeciwko; artysta rzeźbi nagą kobietę), wiary w dobro i noszenie przez niego pierwiastka zła (uczoney uwalnia swój cień; artysta — „część jego ducha oplatała go wokół siebie jak giętki wąż”²⁸). Artysta chowa rzeźbę w głębokiej studni, ale także chowa Psyche głęboko w sobie. Rzymianka odrzuciła go, ale on nie potrafi pozbyć się własnych uczuć i rzeźby, mimo że powtarza słowo „precz”, usłyszane od kobiety.

Wskazując na bogactwo tekstów Andersena, odnosiłabym do nich niektóre sformułowania Jacquesa Derridy ze studium *Psyche*. Odkry-

²⁸ Ibidem, s. 445.

wanie innego²⁹, choć na razie intuicyjnie, bo refleksja wymagałaby pogłębienia i poszerzenia. Derrida pisze na przykład o podwójnym charakterze inwencji: „fikcyjnej opowieści i innowacji technicznej lub techno-epistemicznej”³⁰, o tym, że „jesteśmy świadkami swoistej rehabilitacji wyobraźni pod postacią wyobraźni transcendentnej lub wyobraźni twórczej”³¹, przypomina znaczenie *psyche* jako obrotowego lustra, „które odsyłało ludzkiej pomysłowości najlepszy obraz jej prawdy”³², łączy motyw zwierciadła z duszą i Bogiem — „Człowiek jest obrotowym zwierciadłem [*psyche* — E.O.] Boga, jednak zwierciadło to odzwierciadla wszystko, uzupełniając brak. Tego totalnego zwierciadła, jakim jest psyché, nie sposób ograniczyć do tego, co zwie się dodatkiem duszy”³³. W studium Derridy pojawia się także oryginalna „definicja” bajki; filozof pisze: „A jednak logika uzupełnienia wprowadza w strukturę psyché bajeczną komplikację, komplikację wprowadzoną przez bajkę [fable], która więcej czyni, niż mówi, i wynajduje co innego, niż pozwala jej na to prawo autorskie. Sam ruch tego bajecznego powtórzenia, na linii przecięcia przypadku i konieczności, zdolny jest wytworzyć nowość jakiegoś zdarzenia”³⁴.

Opowieści *Psyche* poświęcone jest wnikliwe i wieloaspektowe, wykorzystujące psychoanalizę (a także feminizm i dekonstrukcję) studium Karin Sanders *Nemesis of Mimesis. The Problem of Representation in H.C. Andersen's „Psychen”*³⁵. Autorka rozważa między innymi problem „spojrzenia” artysty — stworzył on w umyśle zniekształcony obraz dziewczyny, rzeźbił więc (jak Pigmalion) marmurowy posąg według iluzji (i według obrazu Rafaela), której uległ, a która

²⁹ J. DERRIDA: *Psyché. Odkrywanie innego*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 81–107.

³⁰ Ibidem, s. 90.

³¹ Ibidem, s. 100.

³² Ibidem, s. 99.

³³ Ibidem, s. 102.

³⁴ Ibidem, s. 103.

³⁵ K. SANDERS: *Nemesis of Mimesis. The Problem of Representation in H.C. Andersen's „Psychen”*. In: *Hans Christian Andersen*. Edited and with introduction by H. BLOOM. Philadelphia 2005, s. 51–74.

została zburzona w czasie rozmowy z dziewczyną (Meduzą), więc chłopiec rzeźbił właściwie siebie (zajął miejsce kobiety), a skoro tego nie rozpoznał, przypomina Narcyza. Sanders argumentuje też tezę, że rzeźbiarz nadawał posagowi cechy apollińskie, a sam przypominał Dionizosa (Andersen wiedział o wydobywaniu z ziemi przed laty posagu Bachusa). Z artystą wiąże się także problem tworzenia — naśladowania Boga — za co spotyka go kara (Sanders cytuje fragment Księgi Wyjścia), jak w tytule — zemsta Nemezis za mimesis³⁶. Badaczka zwraca uwagę na motyw promieni gwiazdy i „zapisu” na białej ścianie (promienie — pióro, ołówek) paralelny z motywem dłoni artysty, zostawiającego „śląd” (zapis) w białym marmurze. Sama rzeźba jest obiektem artystycznym (wizualnym i przestrzennym; formą otwartą i zamkniętą, pokazującą i ukrywającą, wewnętrzną i zewnętrzną), który w świecie tekstu jest czymś „innym” niż opowiedziana, zapisana historia³⁷. Sanders sugeruje równocześnie, że rzeźbę można by uznać za metaforę pisania. W opowieści Andersena dostrzega również motyw lęku mężczyzny przed zmianą patriarchatu, przed poddaniem mężczyzny dominacji kobiety, która w tym utworze staje się meduzą i wymyka się przedstawieniu w dziele sztuki. W zakończeniu rozprawy Sanders pisze o tym, że sztuka nie zawsze nagradza nieśmiertelnością, sławą, nazwiskiem i seksem, ale opowieść Andersena pokazuje triumf (boskiej, natchnionej) sztuki jako takiej.

³⁶ „He is caught in a conflict that I will call Nemesis of Mimesis. Justice and vengeance of Nemesis mirrors itself onto Mimesis, literally letting the Ne(mesis) »slash« into Mi(mesis) as a retribution for »committing mimesis«” [On, artysta, tkwi w konflikcie, jest złapany w konflikt, który ja nazwę „zemstą mimesis” — tłum. E.O.]. Ibidem, s. 57.

³⁷ „The sculpture, however — because of its radical otherness — still tries to avoid being reduced to a blank page, like white wall. The sculpture as figural image never really allows itself to be completely embraced by the text; it maintains its otherness” [Rzeźba z powodu swojej inności wciąż próbuje uniknąć bycia zredukowaną do czystej kartki, jak biała ściana. Rzeźba jako figuralne przedstawienie nigdy nie pozwala na zagarnięcie siebie przez tekst; podtrzymuje swoją inność, odmienność — tłum. E.O.]. Ibidem, s. 64.

Iselin i wilkołak

Iselin i wilkołak to tytuł współczesnej powieści dla młodzieży, którą w 1992 roku wydała norweska pisarka Torill Hauger (ur. 1943), autorka między innymi *Czarnej śmierci*, *Porwanych przez wikingów*, *Ucieczki z wikingów niewoli*, *Sigurda syna wikinga* (powieści, których akcja rozgrywa się w zamierzchniej przeszłości), laureatka Nagrody im. Hansa Christiana Andersena³⁸.

Świat przedstawiony powieści Hauger tworzą zdarzenia z udziałem kilkunastu postaci — rozgrywające się w małym nadmorskim miasteczku norweskim i nieodległej miejscowości w górach w ciągu kilku miesięcy. W niektórych fragmentach czas i przestrzeń, w której toczy się akcja, zostają wzbogacone (wspomnienia Robina, starsuszki, dziewczyny). Wydarzenia relacjonowane są przede wszystkim ze względu na trzy postaci: trzynastoletniego Robina i siedemdziesięciosześcioletnią wdowę po marynarzu Inge Iversen (nocną ćmę, wędrującą wieczorem po mieście, starsuszkę, „która nigdy nie przedstawiała się dziwić nawet najmniejszym cudom natury”³⁹, na przykład śnieżynkom), a także Iselin, rówieśniczkę chłopca, przeżywającą niedawne zdarzenie, kiedy omal nie została zgwałcona, dzielną dziewczynę przeciwstawiającą się młodzieżowemu gangowi i jego przywódcy. W powieści pojawiają się również wątki dotyczące młodego człowieka z zielonym irokezem, parającego się aktorstwem, czy łowcy szczęścia, zbieracza rozmaitych przedmiotów.

Robin nie czuł się dobrze w rodzinnym domu, brakowało mu rozmów i czułych gestów, zwłaszcza po śmierci ukochanej babci („Oni, rodzice wcale się nim nie przejmowali. Nie widzieli go. Nie widzieli nikogo. Weź się w garść. Wszystko minie. Zapomnij o tym, co cię boli”⁴⁰; „czasami Robinowi przychodziło na myśl, że mama podobna

³⁸ Zob. informacje o autorce, np. <http://web2.gyldendal.no/cims2html/default.ashx?template=&projectId=102&nick=Gyldendal%20Agency&menuId=6369> (dostęp: 9.02.2011).

³⁹ T.TH. HAUGER: *Iselin i wilkołak*. Przeł. A. MARCINIĄKÓWNA. Gdańsk 1995.

⁴⁰ Ibidem, s. 19.

jest do królowej śniegu"⁴¹). W szkole, najsłabszy i najmniej, skory do wzruszeń i płaczu był lekceważony przez kolegów, poddawany przemocy. Wiele zmieniło się podczas opisanych w powieści wakacji; chłopiec zaczął dojrzewać, urósł, stał się silny fizycznie. Wtedy jednak ujawniły się jego złe cechy, stał się niegrzeczny (jak Kaj) wobec rodziców, imponowali mu starsi koledzy i kiedy nadarzyła się możliwość, wstąpił na jakiś czas do bandy chłopaków spotykających się co tydzień na cmentarzu, napadających na starszych ludzi, bestialsko znęcających się nad upatrzonymi ofiarami. Na szczęście Robin w porę dostrzegł niebezpieczeństwo i dzięki silnej woli wyrzeczenia się zła oraz pomocy innych nie popełnił zbrodni.

Zmiany w wyglądzie zewnętrznym i psychice oraz nastroje Robina pokazywane są między innymi przez sugestywne obrazy ubierania i pozbywania się wilczej skóry, odnalezionej w opuszczonej górskiej chacie, w której według ludowych opowieści przebywał czasami ktoś uznawany przez mieszkańców okolicy za wilkołaka. Nie wiemy, z kim na pewno spotkał się tam Robin za pierwszym razem i kogo widział, kiedy poszedł w góry po raz drugi, po kilku miesiącach, czy był to chory i dziwaczny odludek, czy tylko wytwór wyobraźni chłopca, błędzącego we mgle w górach. Fragmenty powieści pokazujące wyobrażoną przemianę bohatera pisane są wielkimi literami, jakby ostrzegały przed możliwością prawdziwych zmian, na przykład pod koniec powieści: „Plamy na oczach. Żółte jak trucizna. Poszerzają się. Poszerzają się powoli, obejmują całe gałki, tęczówki jarzą się. Ja drzę. W całym ciele czuję buzujący ogień. Krew wypływa z jakiegoś mrocznego morza. Pulsuje w skroniach. Bębni. Z szumem przepływa z piersi do głowy. Siły wybuchają. Gwałtownie. Mocno. To boli. Boli! Głuchy warkot wydobywa się z krtani. Wydobywa się wycie dzikiej bestii”⁴².

Powieść Hauger przekonuje młodzieżowych czytelników, jak pokonać w sobie fascynację złem, jak przeciwstawić się i jak nie ulegać przemocy oraz presji rówieśników, jak nie wstydzić się dobroci, czułości czy wreszcie miłości. Robin przypomina sobie wielokrotnie

⁴¹ Ibidem, s. 18.

⁴² Ibidem, s. 151.

słowa babci, opowiadane przez nią baśnie, jej odpowiedzi na dręczące go wątpliwości. Kiedy usłyszał w górskiej chacie, że „My ludzie nosimy w sobie i dzień, i noc. Ta nasza jasna strona dobrze znosi światło dnia. Nocna natomiast pragnie tylko mroku”⁴³, przypomniał sobie, że babcia mówiła mu, iż każdy może pokonać w sobie złe moce, do czego potrzebna jest przemiana pod wpływem dziewicy i dzielność: „Zapamiętaj te słowa, Robinie: Dzielny człowiek potrafi przeciwstawić się złu. I jak wielokrotnie przedtem, babcia zmierzyła mu włosy i powiedziała: — Jesteś taki sam jak ja. Naprawdę. Głowę masz pełną różnych dziwnych myśli. I oboje wiemy trochę o tym, co to znaczy wędrować pomiędzy słońcem i księżycem”⁴⁴. W końcowym fragmencie Robin, nie widząc jeszcze, kto stoi przy grobie marynarza, postanawia uwolnić się od wilczej skóry: „Był pewien, że wciąż ją na sobie ma, że okrywa go szczelnie niewidzialna dla innych skóra drapieżnika, którą sam się omotał. Ale oto powoli zaczynała się z niego zsuwać. Miał wrażenie, że u stóp pełgają mu niebieskie płomyki i wolno pochłaniają wilczurę. Nogi ogarniał palący żar. Ból rozrywał ciało, ale jednocześnie przynosił uczucie wyzwolenia. Czuł w sobie ogromną siłę. Dławiąca radość podchodziła do gardła, wypływała na zewnątrz”⁴⁵. Ostatnie zdania powieści stanowią zapowiedź dalszego ciągu historii bohaterów i pozytywnej przemiany Robina: „Zobaczył twarz. Oczywiście, które na niego spoglądały, mieniły się kolorami tęczy [jak oczko pierścionka, który był ostatnim podarunkiem babci — na trzynaste urodziny wnuka — E.O.] i lśniły w mroku jak u kota. To była Iselin. Małe światełko na grobie strzeliło płomieniem. Jakby na ciemnym niebie eksplodowała gwiazda”⁴⁶.

Do głównych bohaterów, zwłaszcza do Robina, można by odnieść znakomitą charakterystykę gimnazjalistów i jakże trafne sugestie wyboru materiału lekturowego, które przed laty sformułowała i powtórzyła w nowej książce Maria Jędrzychowska: „Zawieszeni między »dziecinnością« szkoły podstawowej a młodzieńczą doros-

⁴³ Ibidem, s. 10.

⁴⁴ Ibidem, s. 17.

⁴⁵ Ibidem, s. 171.

⁴⁶ Ibidem, s. 172.

łością licealistów nie powinni ulegać presji poczucia, iż są kimś nieokreślonym, nijakim. Przeciwnie, wiek 13–15 lat, jak wskazują ustalenia psychologii rozwojowej, to czas niezwykle ważny dla formowania się osobowości człowieka, mimo, a może zwłaszcza dlatego, że bywa okresem programowego buntu wobec wszystkich i wszystkiego, narodzin pierwszych sympatii i miłości, wielkich marzeń i planów życiowych, okresem wpisywania się w wybierany system wartości, a więc budowania własnej kultury aksjologicznej, ważnym okresem formowania samego siebie. Jestem przekonana, że dobór materiału kształcenia w podręcznikach, które z oczywistych względów są mi najbliższe [seria podręczników do kształcenia kulturowo-literackiego w gimnazjum — *To lubię!*, których M. Jędrychowska jest współautorką — E.O.], honoruje kształtującą się osobę ucznia, wpłatanego nierzadko w życiową sieć młodzieńczych entuzjasmów i, jakże często, dramatycznie przeżywanych rozczarowań. Pozwala znajdować pociechę, że inni — bohaterowie mitów i fikcyjnych światów — potrafili przebywać po jasnej i ciemnej stronie życia — »nie tracąc nadziei«⁴⁷.

Proponując zderzenia tekstów i dydaktyczne zdarzenia w związku z tragedią Szekspira, Jędrychowska interpretuje scenę balkonową: „W tejsze scenie Szekspir, genialny analityk intymności, kreśli psychologiczne portrety swych zakochanych bohaterów. Czyni to tak, jakby podsuwał, zwłaszcza młodemu odbiorcom, zwierciadło, w którym mogą zobaczyć samych siebie, a w każdym razie skonfrontować z wersją literacką własne doświadczenia czy też przeczucia przyszłych doświadczeń miłosnych”⁴⁸. Hauger również wprowadza do swojej powieści *Romea i Julię*, „zapraszając” na spektakl teatralny Robina, a w innym momencie Inge; oboje ulegają magii teatru — chłopiec zaczyna rozumieć, co się z nim dzieje w związku z poznaniem Iselin, starsza pani natomiast wspomina swoją młodzieńczą i dorosłą miłość, tym bardziej że czasami wyobrażała sobie, że to ona występuje na scenie: „Pani Inga kochała teatr. Ciemną, tajem-

⁴⁷ M. JĘDRYCHOWSKA: *Szkic do pejzażu aksjologicznego. Z problemów dydaktyki literatury*. Kraków 2010, s. 38.

⁴⁸ Ibidem, s. 122.

niczą salę, światło na scenie, muzykę, barwy, magię, przygodę!”⁴⁹. Robin ocierał po spektaklu łzy: „Myślał sobie, jakby to było, gdyby on stał na scenie i grał Romea. To musi być wspaniale grać tak, by słowa zapadały w serca widzów. Musi być cudownie wcielić się w kogoś, kto żył w innych czasach i w innym świecie. Tajemniczym i pełnym przygód”⁵⁰.

Robin tak bardzo przeżywa spektakl, ale także historię Amora i Psyche pod wpływem pierwszego spotkania z Iselin, jej oczu, sylwetki i spojrzenia, jakim go obdarzyła: „Znowu podniósł wzrok i rozejrzał się za dziewczyną. Nie pojmował, co się z nim dzieje. Był jak odmieniony. Nigdy przedtem nie widział takiej dziewczyny. Była inna niż wszystkie, jakie znał. Mimo to miała w sobie coś, co, jak mu się zdawało, rozpoznawał. Jakby coś ze snu, który tyle razy śnił. Może jest tylko odbiciem obrazu, który w sobie nosił? Przecierał oczy, jakby chciał znowu ujrzeć realny świat”⁵¹. Motyw Psyche pojawia się w kilku sytuacjach. Robin odkrywa podpis pod rzeźbą z brązu, przedstawiającą obejmującą się parę, umieszczoną na szczycie fontanny. Potem idzie do biblioteki, gdzie ogląda w albumie reprodukcję obrazu, czyta mitologiczną historię i pisze na marginesie strony imię dziewczyny, która akurat weszła do czytelnici: „To ona. To naprawdę ona. Ona też spojrzała na niego tymi swoimi niezwykłymi oczyma. Zobaczyła go. Widziała. Uśmiechnęła się”⁵².

Pomysł zestawienia w jednym rozdziale dwu tekstów wynika z kilku powodów. Po latach od wydania, w 1992 roku powieść Hauger została przypomniana w recenzji w „Rymsie” (czasopiśmie o literaturze dla dzieci i młodzieży)⁵³. W dodatku do „Tygodnika Powszechnego” kilku autorów napisało swoje teksty pod wspólnym

⁴⁹ T.TH. HAUGER: *Iselin i wilkołak...*, s. 55–56.

⁵⁰ Ibidem, s. 145.

⁵¹ Ibidem, s. 95.

⁵² Ibidem, s. 114.

⁵³ M. GRABAN-POMIRSKA: *O wilkołaku, dziewczynce i staruszcze*. „Ryms” 2010, nr 9, s. 8–9. Inne recenzje: E. NOWACKA: *Wilkołaczym tropem*. „Nowe Książki” 1995, nr 4, s. 64; G. SKOTNICKA: *Wilkołaki są wśród nas?* „Guliwer” 1995, nr 5, s. 18–20.

hasłem *Baśń i psyche*⁵⁴. W powieści Hauger znajdują się liczne, wyraziste nawiązania do baśni i opowieści Andersena, np. do *Królowej Śniegu* (obecne także w *Psyche*), ale być może motyw rzeźby i obrazu z *Psyche* też nie jest przypadkowy. W obu tekstach występują motywy związane z opowieściami mitologicznymi, dziełami sztuki lub tekstami literackimi, które korespondują ze stanem psychicznym bohaterów. Warto więc zwrócić uwagę na odwołania do genialnego Duńczyka u Hauger, a jednocześnie zinterpretować każdy z tych interesujących, oryginalnych utworów, tym bardziej że i jeden, i drugi można zaproponować jako lekturę na dwu etapach kształcenia: *Iselin i wilkołak* — w gimnazjum; *Psyche* — w liceum⁵⁵.

⁵⁴ „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 6. Dodatek „Magazyn Literacki. Książki w Tygodniku” 2011, nr 1–2. (Artykuły M. Rehnmana, J. Franczaka, G. Jankowicza, T.Z. Majkowskiego i W. Szostaka).

⁵⁵ Zob. też: J. IWASZKIEWICZ: *Martwa pasieka; Psyche*. Warszawa 1973; F. ŚMIEJA: *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „niewypowiadalnego” pożądanego: o „Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 43–64. (Za zwrócenie uwagi na tekst Iwaszkiewicza dziękuję M. Jędrzychowskiej).

Lodowa Pani — miłość, Alpy, baśń i romantyzm

Lodowa Pani znalazła się w tomie *Nowe baśnie i opowieści. Seria druga*, który ukazał się 25 listopada 1861 roku (na okładce: 1862 rok). Tom zawierał również *Psyche*, *Motyła* oraz *Ślimaka i krzew róży*, a opowieść dedykował Andersen — w podziękowaniu za poezję i inspirację — norweskiemu poecie Bjørnstjerne Bjørnsonowi, którego poznał w Rzymie i z którym odbył jedną z kilku swoich podróży do Szwajcarii (zatrzymali się w Montreux nad Jeziorem Genewskim). Poeta bardzo wysoko ocenił *Lodową Panią* jako utwór odważny i poruszający. Innym ważnym czytelnikiem zbioru opowieści był tancerz Harald Scharff, którego Andersen darzył w tym właśnie okresie wielkim uczuciem, bardzo przeżywając każde spotkanie.

Tłumacze polscy nadawali tej długiej, złożonej z 15 części opowieści (według Jackie Wullschläger — raczej noweli) także inne tytuły, a mianowicie *Dziewica lodów*, czyli *orle gniazdo*, *Władczyni lodu*, *Lodowa dziewczica* oraz *Dziewica lodów*¹. Tytuł nawiązuje do *Królowej Śniegu*, natomiast początek wskazuje na konkretne miejsce jako cel podróży, także podróży czytelniczej² — „odwiedzmy Szwajcarię, rozejrzyjmy się w tym wspaniałym górskim kraju, gdzie lasy rosną na stromych skalnych ścianach; powspinajmy się na osłepiające śnieżne

¹ Cyt. za: H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852—1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006. [Tekst: s. 391—433; komentarz tłumacza: s. 494—495].

² O podróży czytelniczej w ogóle pisała Marta RUSEK: *Czytanie jako podróż — perspektywa czytelnicza*. W: *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*. Red. K. BIEDRZYCKI i A. JANUS-SITARZ. Kraków 2013, s. 218—227.

poła i znów zejdzmy do zielonych łąk, gdzie szumiąc, płyną rzeki i strumienie, jakby się bały, że nie dość szybko dotrą do morza i tam znikną”³. Śródtytuły (15) zapowiadają bohaterów, miejsca, zdarzenia i tematy, poczynawszy od *Małego Rudiego* (jak Kaj w *Królowej Śniegu*), przez *Podróż do nowego domu*, *Stryja*, *Babette*, *Lodową Panią*, *Orle gniazdo*, *Co nowego miał do opowiedzenia pokojowy kot*, *Matkę chrzestną*, *Kuzyną*, a skończywszy na *Złych mocach*, *W domu młynarza*, *Nocnych zwidach* i po prostu na *Zakończeniu*. Andersen początkowo dawał opowieści dwa inne tytuły: *Łowca z Alp* i *Orle gniazdo*⁴. Wprowadzenie śródtytułów wiąże się z chronologicznym zapisem wydarzeń z życia bohatera i fragmentarycznością prozy Andersena; autor pomija na przykład kilka lat z życia młodego człowieka, po tragicznej śmierci stryja.

Lodowa Pani jest opowieścią o dwudziestoletnim życiu mieszkańca alpejskiej krainy, o miłości i ludziach zakochanych, którzy pragną wziąć ślub, o dzielności i niezwyklej sprawności fizycznej mężczyzny, o śmierci w tragicznych okolicznościach, o zdeterminowaniu ludzkich losów i wpisaniu ich w plany boskie. Wszystkie zdarzenia realistyczne i fantastyczne przedstawiane są na tle górskiego pejzażu, który Andersen z fascynacją i bardzo szczegółowo opisuje. Ta alpejska i miłosna historia wskazuje, podobnie jak inne teksty autorstwa Andersena, na jego głęboką potrzebę, aby mówić (pisać czy czytać na głos) o obserwacjach, doświadczeniach, doznaniach, przeżyciach i przemyśleniach — pojawiających się podczas licznych podróży, także kilkakrotnych do Szwajcarii, lub wynikających z namysłu nad człowieczym losem. Ze względu na własne pragnienia i z szacunku dla oczekiwania czytelników czy słuchaczy pisarz zawarł w swoich opowieściach różnorodne tematy, wątki, postacie, problemy, tonacje, sposoby narracji. Przypomniane w alpejskim pejzażu, wypowiedziane przez ojca zdanie, że „przyszła po niego lodowa pani”, dotychczas napisane teksty, zasłyszane miejscowe legendy, miłosny związek z tancerzem i własna wyobraźnia zaowocowały

³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 391.

⁴ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005, s. 424.

wały oryginalną historią. Opisując Alpy i opowiadając o losach Rudiego i Babette, Andersen personifikuje energię tkwiącą w naturze oraz doznania psychiczne bohaterów. Emanacją sił natury, a także projekcją marzeń lub majaczeniem gorączkującego młodzieńca jest Lodowa Pani, bladoniebieska, z biało-zielonymi włosami i niezwykła dziewczyna, którą Rudi, jak mu się zdaje, widzi kilka razy; jej pocałunek jest uwodzeniem i do miłości, i do śmierci. Najważniejsze w opowieści okazują się jednak w świetle zakończenia treści religijne w połączeniu z zachwytem dla piękna przyrody oraz dla urody i tężyzny wybranych postaci.

Narrator już na początku zaznacza, że rekonstruuje historię sprzed dwudziestu paru lat; podaje informacje o wielu zmianach w Szwajcarii oraz w świecie przedstawionym, na przykład turyści przyjeżdżają pociągami, nie ma już Rudiego, Babette skromnie mieszka z ojcem w małym domu przy stacji kolejowej, nie w młynie. Andersen wprowadza motywy stałości zjawisk w naturze, a jednocześnie (jak w innych tekstach) mówi o postępie cywilizacyjnym i technicznym; poświęca fragmenty opowieści na informacje o budowie tuneli, co złośliwie komentuje Lodowa Pani.

Andersen tworzy syntetyczny obraz pejzaży alpejskich, wprowadzając znane z autopsji autentyczne miejsca i nazwy, dobierając odpowiednie słowa, wyliczając dominujące składniki, skupiając uwagę na zjawiskach zmysłowych, zwłaszcza świetlnych i dźwiękowych, operując, podobnie jak współcześnie dzieje się w filmach, ujęciami panoramicznymi i skupieniem uwagi na detalach. Początkowe akapity w warstwie obrazowej przypominają kompozycyjnie filmową sekwencję — od planu ogólnego do detalu, a następnie pisarz przechodzi do charakterystyki chłopca — poważnego, zwinnego, ze skłonnością do samotnictwa, „uśmiech na jego twarzy widziano tylko, kiedy stał nad szumiącą wodą albo gdy słyszał, jak spada lawina”⁵.

Do opisów lodowca i częściowo fabuły *Lodowej Pani* nawiązał kilkadziesiąt lat później norweski pisarz Tarjei Vesaas w powieści *Lodowy pałac*, w której wielokrotnie pojawiają się opisy powierzchni i wnętrza lodowca, niezwykłych w kolorystyce i kształtach zamarz-

⁵ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862..., s. 392.

niętych form i labiryntów wodospadu — osobliwości oglądane przez kilkunastoletnią dziewczynkę, po rodzinnych tragediach, samotną i zbuntowaną, śmiało realizującą nawet szalone pomysły, co przypłaca życiem, pozostając w lodowym pałacu na zawsze.

W opowieści Andersen wykorzystuje w warstwie obrazowej, topograficznie realistycznej, a w warstwie symbolicznej opozycje takich elementów, jak lód i ogień, budując wciąż między nimi napięcia. Píše o lodowcach i płaszczyznach pokrytych śniegiem, ale jednocześnie o „żarze” Alp; wiąże się to z realistycznym mrozem i słońcem, a w świecie przedstawionym z władzą Lodowej Pani i cór słońca, czyli promieni. „Chór różnych duchów natury, łagodnych, kochanych i dobrych, cór słonecznych promieni, które co wieczór siadają wianuszkami na szczytach gór, rozpościerają swoje różowe skrzydła, gdy zachodzi słońce, i płoną coraz mocniejszą czerwienią; wysokie Alpy żarzą się, ludzie mówią o tym »żar Alp«”⁶.

Wątek Lodowej Pani i promieni słonecznych wskazuje także na opozycje natury i cywilizacji; sugerując walkę o Rudiego, Andersen pisze o walce dobra ze złem, śmierci z życiem, cierpienia z radością. „Ona, która miażdży i zabija, jest na poły dzieckiem powietrza, na poły potężną władczynią rzeki. [...] — Niszczyć! Nie ustąpić! Ja tu rządę! — mówi”⁷. Dzieci słońca głoszą potęgę ludzkiej myśli, która panuje, ujarzamia ocean, przenosi góry, wypełnia doliny, [...] panuje nad przyrodą”⁸. Lodowa Pani pogardliwie nazywa ludzi budujących tunele kretami, a turystów — robactwem.

Lód wywołuje skojarzenia z zimnem, a ogień — z ciepłem, uśmiechem, radością. Paradoksy dotyczą także życia uczuciowego i doznań cielesnych. Rudiego ogarnia żar miłości do córki młynarza, ale doznaje lodowatego zimna w całym ciele, kiedy wydaje mu się, że całuje się z piękną i tajemniczą dziewczyną, bo taką postać przybrała Lodowa Pani. Andersen idealizuje bohaterkę, a równocześnie pokazuje dwoistość i migotliwość wrażeń, emocji, odczuć, prawdy i złudzenia. Rudi wypija, niczym Tristan i Izolda, napój,

⁶ Ibidem, s. 395.

⁷ Ibidem, s. 394.

⁸ Ibidem, s. 419.

który daje mu dziewczyna; wydaje mu się, że życie jest rzeką szczęścia, że trzeba się w niej zanurzyć, że cały świat należy do niego, ale jednocześnie już nie wie, czy unosi się, doznając wielkiego szczęścia, czy spada w lodową szczelinę. Te obrazy pojawiające się w świadomości Rudiego, po raz pierwszy chorego, gorączkującego, samotnie przebywającego przez sześć dni na góskim odludziu, zapowiadają śmierć chłopaka w wodach jeziora. „ta dziewczyna była świeża jak świeżo spadły śnieg, pełna jak alpejska róża, i lekka jak koźlątko, a przecież stworzona z żebra Adama, człowiek taki sam jak Rudi”⁹ – Andersen zachwyca się urodą dziewczyny, ale przede wszystkim pragnie w narracji opisać niezwykle i różnorodne doznania mężczyzny zafascynowanego kobietą lub po prostu człowieka ulegającego miłosnej fascynacji.

Objął ją ramionami i spojrzał w jej przedziwne, jasne oczy; trwało to tylko sekundę, och, wytłumacz, opowiedz, oddaj to w słowach – czy wypełniło go życie ducha, czy śmierci, czy został uniesiony, czy obsuwał się w głęboką, przerażającą lodową szczelinę, coraz głębiej, coraz głębiej; widział lodowe ściany niby błękitnozielone szkło, zewsząd ziały niezgłębione lodowe rozpadliny, a woda kapiała, dźwięcząc perłście, czysto jak dzwoneczki i lśniła błękitnobiałymi płomieniami. Lodowa Pani pocałowała go, a jej pocałunek zmroził mu wszystkie kręgi kręgosłupa, aż po czoło. Rudi wydał z siebie okrzyk bólu, wyrwał się, zakotłował i upadł. Przed oczami stanęła mu noc, ale znów je otworzył. Złe moce przezwyczyły swoją grę¹⁰.

Przytoczony opis wewnętrzny ujawnia, jak wiele innych opisów, wrażliwość na rozmaite jakości zmysłowe, a przede wszystkim, jak się wydaje, lęk przed miłością zmysłową, przed pełnym zespoleniem się z ukochaną kobietą, zapowiada przy tym tragiczny finał miłości Rudiego i Babette.

Andersen starał się w tej historii opowiedzieć o etapach narodzin i rozwoju miłości Rudiego i Babette (realistycznych bohaterów), po-

⁹ Ibidem, s. 426.

¹⁰ Ibidem.

święcąc miejsce opisom przeżyć młodzieńca i jego narzeczonej, począwszy od nieśmiałych spojrzeń i gestów, przez pełne niepewności oczekiwanie, radość ze wspólnie spędzanych chwil, zazdrość i kłótnie, poczucie winy, szczerze rozmowy, aż po wielki zachwyt Rudiego i pogodzenie się z losem przez Babette, która straciła narzeczonego.

Życie Rudiego, ale także każdego człowieka, wydaje się Andersenowi w *Lodowej Pani* wędrówką w czasie i przestrzeni, wspinaniem się i spadaniem, ciągłym balansowaniem między szczytami i lodowymi szczelinami, kiedy w utrzymaniu równowagi pomagają kilkakrotnie powtarzany koncept „Trzeba się do tego wspinać, a jeśli się nie wierzy, że można spaść, to się nie spada”¹¹. Natura człowieka jest dwoista; zewnętrzna powłoka cielesna czy strój kryją duchowe moce, czyli duszę, chociaż to słowo nie pada w zacytowanym dalej fragmencie —

Wtedy córki słońca zaśpiewały pieśń o wędrowcu, któremu szalejący wichur zdarł kapotę i porwał w wirującym locie; wiatr porwał opakowanie, nie człowieka. — Możecie go, wy dzieci mocy, złapać, ale go nie zatrzymacie, jest silniejszy, ma więcej ducha nawet od nas! Wspina się wyżej niż nasza matka, słońce, zna zakłęcia, które zaczarowuje wodę i wiatr, tak że muszą mu służyć i go słuchać. Wy uwolnicie ciężki, przytłaczający ciężar, a on wzniesie się wyżej!¹².

W opowieści Andersena łączą się obrazy, fabuła i refleksje; widoczne są między nimi inspiracje, analogie czy kontrasty. Andersen ma wiedzę naukową, ale szuka też fantastycznych wyjaśnień oglądanych zjawisk (np. lawina śnieżna), ożywiając w tej opowieści alpejską krainę. Pisarz, chcąc powiedzieć o emocjach, lękach i przemyśleniach natury egzystencjalnej, wykorzystuje do tego celu realia pejzażowe i przyrodnicze. Niezwykle wyrazista opozycja góry i dołu, szczytów i lodowych rozpadlin kojarzy się z życiowymi osiągnięciami i klęskami, zachwyt otoczeniem — z poczuciem wielkiego szczęścia, wilgoć, chłód czy mgła — z chorobą. Życie

¹¹ Ibidem, s. 404.

¹² Ibidem, s. 395.

Rudiego od początku naznaczone jest upadkiem na dno głębokiej szczeliny, chłodem i śmiercią — jego matka zginęła, a on był bliski śmierci. W opowieść wpisane są także inne opozycje: między lodowcami i śniegami (kolorystyka biało-niebieska, niebiesko-zielona) a czerwienią zachodzącego słońca; dziką, ogromną, groźną naturą a działaniami człowieka, życiem a śmiercią (wątek orlego pisklęcia i zastrzelenia dorosłego orła, polowania na kozice); pokonywaniem odległości w przestrzeni (wędrówki, wspinaczki).

Andersen proponuje jeszcze jedną metaforę ludzkiego życia — jako rzeki, w której można się w pełni zanurzyć — „Wszystko istnieje po to, żeby się tym cieszyć, żeby nas uszczęśliwiać, rzeka życia to rzeka radości, trzeba dać się jej porwać, pozwolić się nieść, to jest szczęście!”¹³ — tak myśli Rudi po wypiciu napoju podanego przez tajemniczą dziewczynę. Metafora powraca w opowieści *Psyche*.

Motyw opowieści pojawia się w *Lodowej Pani* kilkakrotnie; Rudi chętnie słuchał opowieści dziadka o dawnych czasach oraz opowieści mężczyzn, z którymi nocował w górach, wędrując do stryja; sam także był gawędziarzem i ciekawie opowiadał o zajęciach myśliwego w górach, zjednując sobie podziw i przychyłność młynarza.

Andersen pisze też o wyobraźni dziecięcej, która ożywia przedmioty i pozwala rozumieć mowę zwierząt, a może być również atrybutem dorosłych umysłów — „bo kiedy jest się dzieckiem i nie umie jeszcze mówić, doskonale rozumie się kury i kaczki, koty i psy [...] wtedy nawet dziadkowa laska potrafi parskać, zamieniać się w konia z głową, nogami i ogonem!”¹⁴.

W *Lodowej Pani* Andersen zawarł wiele informacji topograficznych (nazwy szczytów, przełęczy, jezior, wysp czy miejscowości w Alpach Berneńskich, Sabaudzkich i w Jurze), etnicznych i historycznych (mieszkańcy gór, związki niektórych postaci, np. stryja bohatera z Francją; ludzie chorujący na tarczycę, niepełnosprawni fizycznie i umysłowo — „o grubych, okropnych szyjach ze skórą zwisającą jak wory; byli to kretyni”¹⁵), społecznych (nierówność

¹³ Ibidem, s. 426.

¹⁴ Ibidem, s. 392.

¹⁵ Ibidem, s. 399.

i niesprawiedliwość), przyrodniczych i turystycznych obserwacji (zapach powietrza górskiego, wiatr fenowy, chmury¹⁶, lawina, roślinność, zwłaszcza drzewa, ptaki, głównie jaskółki i orły, oraz inne zwierzęta, dojazd do niektórych miejscowości, ostry klimat na północy i południowe drzewa w kurortach nad Jeziorem Genewskim). Widać wyraźnie, że Andersen zwiedzał Szwajcarię, słuchał przewodników, a pejzaże uważnie obserwował i chłonał wszystkimi zmysłami, na przykład o powietrzu alpejskim pisał: „świeże, wzmacniające górskie powietrze, napój, który potrafi przyrządzić tylko Bóg [...], weź świeży zapach górskich ziół, a z dolin mięte i tymianek. Wszystko, co ciężkie, wsysają w siebie wiszące nisko chmury, a potem wiatr przeczesuje nimi świerkowe lasy, i powietrze wchłania zapachy, staje się lekkie i świeże, coraz świeższe; taki był poranny napój Rudiego”¹⁷.

Kilkakrotnie bohaterowie są opisywani tak, jakby przypominali elementy przyrody alpejskiej — na przykład Babette jest najpiękniejszą różą, a Rudi, stojąc pod młynem i zastanawiając się, jak poznać dziewczynę, czuje się jak nieruchoma kozica w skałach.

Z upersonifikowanymi bohaterami zwierzęcymi, zwłaszcza kotami (są także psy i kury) łączą się humor i groteska. Kot w domu dziadka uczy chłopca, jak należy się wspinać, ale koty — pokojowy i ze strychu w domu młynarza rozmawiają już tylko ze sobą, komentując żartobliwie zachowania ludzi: „Rudi i Babette przez cały wieczór nadeptywali sobie pod stołem na łapy; mnie nadepnęli dwa razy, ale nie zamiauczałem, zwróciłoby to przecież uwagę”¹⁸ albo „Jak ci dwoje mogą tak siedzieć przyklejeni do siebie! — powiedział pokojowy kot. — Już mnie nudzi to miauu-miauu”¹⁹.

¹⁶ „fen, który rozrywa chmury. A gdy wiatr ustał, przez chwilę było całkiem cicho, poszarpane chmury wisiały w fantastycznych kształtach pośród porośniętych lasem gór, hen nad pędzącym Rodanem; przybierały postaci morskich zwierząt pierwotnego świata, szybującego w powietrzu orła i skaczących żab z mokradeł, opuszczały się nad rwący prąd i żeglowały na nim, żeglując jednak w powietrzu” (ibidem, s. 428).

¹⁷ Ibidem, s. 393.

¹⁸ Ibidem, s. 413.

¹⁹ Ibidem, s. 419.

Humor pojawia się też w związku z obserwacjami natury obyczajowej; Babette łagodnie przedrzeźnia zachowania dam spacerujących w miasteczkach („Rudi uważał, że dodaje jej wdzięku wychwytywanie tego, co śmieszne czy przesadne w stroju i sposobie zachowania przyjezdnych dam”²⁰), a narrator żartuje, że bohaterka częstuje młodego Anglika pierogami, których na pewno sama nie przyrządziła, ale które samodzielnie udekorowała pietruszką²¹.

Element wzruszającego humoru wprowadza dialog Rudiego z niepełnosprawnym Saperli, który pyta o adres Chrystusa, bo chce napisać list, aby to on, Saperli, zmarł zamiast gospodarza domu, czyli stryja Rudiego. Śmieszny wydaje się Rudi, kiedy nie może przyzwyczaić się do rytmu życia w pensjonacie („jakby chodził po grochu rozsyanym na gładkiej podłodze. Jak włókł mu się czas, posuwał się do przodu jak kierał!”)²². Wzruszenie brzmi w słowach o wyglądzie matki chrzestnej Babette — „jako dziecko musiała mieć prawdziwie rafaelowską, anielską główkę, a teraz miała głowę starego anioła, wokół której bogato kręciły się srebrzystobiałe włosy”²³.

Andersen wprowadził do opowieści, być może na wzór postaci dramatów Szekspira, jeszcze jedną postać fantastyczną, a mianowicie Zawrót Głowy, a właściwie cały zastęp takich pomocników tytułowej bohaterki; Zawrót Głowy pojawia się w kilku sytuacjach, będąc i postacią fantastyczną, i rzeczywistym doznaniem człowieka. Kiedy Rudi był jeszcze małym chłopcem, mieszkał u dziadka, pasał kozy i wspinał się wysoko — „Słoneczne promienie słońca, te przynoszące szczęście córki słońca, całowały jego policzki, a tuż-tuż czaił się Zawrót Głowy”²⁴. [...] I Zawrót wznosił się i nurkował w dół, zjawiał się jeszcze jeden, i trzeci, bo Zawrót Głowy ma wielu braci [...]. Zawrót Głowy i Lodowa Pani chwytają ludzi jak ośmiornica, która chwyta wszystko, co się wokół niej porusza. Zawrót miał schwytać Rudiego”²⁵. Ta fantastyczna postać była uosobieniem ruchu, a jedno-

²⁰ Ibidem, s. 409.

²¹ Ibidem, s. 422.

²² Ibidem, s. 421.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 393.

²⁵ Ibidem, s. 395.

częście stanowiła w górach zagrożenie dla człowieka; jej działania przypominały ten rodzaj zabawy, który Roger Caillois nazwał *illinx* („to Zawrót Głowy, w wielu wcieleniach, kręcił się w kółko na rwącej wodzie”²⁶). Stryj dawał Rudiemu do picia ciepłą krew kóz, która miała chronić przed zawrotami głowy. Pewnego dnia znaleźli się na wąskim gzymsie „nad przyprowadzającą o zawrót głowy przepaścią”²⁷. Wydawało się, że Rudi umiał opanować lęk i fizjologiczne doznania, czyli że Zawrót Głowy nie miał nad nim władzy, nawet wtedy, gdy bohater wyjmował orle pisklę z cuchnącego padliny gniazda. Wprowadzenie do opowieści takiej postaci, jak Zawrót Głowy, łączy się z innymi dynamicznymi zjawiskami, typu spływająca z gór woda czy gwałtowny, o wielkiej sile wiatr fen, z tym że ruch może stanowić zagrożenie, ale też być źródłem wielkiej radości. Tak myślał Rudi, jak wielu innych bohaterów romantycznych, kiedy szedł górami na spotkanie z Babette w Interlaken — „górze i dolina stały w pełnym kwieciu i w zieleni, serce Rudiego wypełniały młodzieńcze myśli: nigdy nie będę stary, nigdy nie umrę, żyć, panować, cieszyć się życiem! Był wolny jak ptak, lekki jak ptak [...]. Wszystko było ruchem i radością”²⁸.

Na uwagę czytelnika zasługują najbardziej dramatyczne fragmenty, a mianowicie opis sytuacji, w której Rudiemu z udziałem dwóch pomocników udaje się wykonać wyjątkowo trudne i niebezpieczne zadanie, polegające na dotarciu do gniazda i wyjęciu z niego pisklęcia, oraz opis końcowych momentów życia bohatera.

Rudi i Babette decydują się na dopłynięcie łodzią do wysepki z trzema akacjami. Narrator już wtedy zwraca uwagę na wodę — „łagodnie uśmiechnięta, sama łagodność, a jednak przerażająca, dość silna, by unicestwiać”²⁹. Na małej wysepce bohaterowie, jeszcze wtedy szczęśliwi, obserwują spektakl natury o zachodzie słońca. Andersen wprowadza przede wszystkim określenia kolorystyczne (nazwy kolorów, złożenia, odcienie, porównania do elementów przyrody), wskazując na grę kolorów wywołaną zmieniającym

²⁶ Ibidem, s. 428–429.

²⁷ Ibidem, s. 401.

²⁸ Ibidem, s. 407.

²⁹ Ibidem, s. 430.

się oświeceniem³⁰. Ze wspaniałością otoczenia korespondują przeżycia zakochanych, którzy w wielkiej chwili szczęścia nie przeczuwają tragedii – „Tyle piękna! Tyle szczęścia! – mówili. Rudiemu ten jeden wieczór wydaje się całym życiem – wieczór taki jak ten to przecież całe życie! [...] gdyby teraz wszystko się skończyło – jak szczęśliwie jednak żyłem [...], Pan Bóg jest nieskończenie dobry, Babette!”³¹. Dziewczyna wypowiada życzenie, którego sens za chwilę ma się okazać w pełni zrozumiały – „Niech Bóg da ci to, co najwspanialsze i najlepsze!”³². We śnie poprzedniej nocy mówiła: „O, obym umarła w dniu mojego ślubu, w najszczęśliwszym dniu mojego życia!”³³. Kiedy Rudi wskakuje do wody jeziora („Zimna i głęboka była błękitnozielona, lodowata woda z górskiego lodowca”³⁴), spogląda w dół i widzi nie tyle podwodny świat, ile odbicie lodowca w wodzie jeziora, a także zgubiony pierścień (co też okazuje się zjawiskiem świetlnym), zmarłych uwiecznionych w lodowcu oraz Lodową Panią. Andersen stopniuje napięcie i wydobywa paradoksy ludzkiej egzystencji, która jest zanurzona w świecie materialnym i duchowym. Skoro wszystko mieści się w planie boskim, to i Lodowa Pani jest wyłącznie personifikacją zjawisk fizycznych i wytworem wyobraźni człowieka. Gdy Babette wydaje się, że ją widzi w blasku błyskawic, Lodowa Pani ma u stóp tylko ciało młodzieńca, nie jego duszę: „I zajaśniała błyskawica tak oślepiająca jak blask słońca na

³⁰ „trzymali się za ręce, a wszystko wokół promieniało w blasku zachodzącego słońca, świerkowe lasy na zboczach gór przybrały różowofioletowy kolor, całkiem jak kwitnący wrzos, a tam, gdzie kończyły się drzewa, wyłaniał się granit skał, płonął, aż góra zdawała się przezroczysta, chmury na niebie jarzyły się jak ogień, całe jezioro było jak świeży, płonący czerwienią płatek róży. W miarę jak cienie unosiły się w górę pokrytych śniegiem szczytów Alp Sabaudzkich, szczyty stawały się czarnogranatowe, ale najwyższy lśnił jak czerwona lawa; przypominał moment z czasów, gdy góry powstawały, gdy ich rozżarzone masy uniosły się z łona Ziemi i jeszcze nie ostygły. Był to żar Alp; Rudi i Babette nigdy go jeszcze nie widzieli tak wspanialego. Pokryty śniegiem Dent du Midi lśnił jak tarcza księżyca w pełni, gdy unosi się nad horyzontem” (ibidem, s. 430).

³¹ Ibidem, s. 431.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 429.

³⁴ Ibidem, s. 431.

białym śniegu. Babette zerwała się na równe nogi; w tej samej chwili jezioro uniosło się jak lśniący lodowiec; stała na nim Lodowa Pani, majestatyczna, bladobłękitna, lśniąca, a u jej stóp leżało ciało Rudiego. — Mój — powiedziała, i wokół znów zapadł mrok i ciemność, a z nieba lał się deszcz”³⁵. Po latach, patrząc na Alpy o zachodzie słońca, Babette mogłaby dostrzec, że „dzieci słońca rozkładają się na nich [szczytach — E.O.] i powtarzają piosenkę o wędrowcu, któremu wirujący wiatr porwał kapotę; wziął opakowanie, nie człowieka”³⁶.

W narrację wplecione jest pytanie: „Nazywasz to smutną historią?”³⁷, w którym to pytaniu brzmi nuta zdziwienia; Rudi utonął, ale przecież jego życie było szczęśliwe, pełne wrażeń i sukcesów, uznawany był za najlepszego i najprzystojniejszego strzelca, przeżywał chwile wielkiego szczęścia w górach i z narzeczoną; być może śmierć nie pozwoliła mu na popełnienie błędów w życiu uczuciowym, a spełnienie w małżeństwie nie przyniosłoby oczekiwanej radości.

Zapowiedzią śmierci Rudiego jest zastrzelenie najpierw kozicy, a po latach — orła, kiedy Rudi przekracza wyznaczoną przez siebie granicę i nie waha się dotrzeć na żądanie młynarza do orlego gniazda, aby przyniósłszy pisklę, zdobyć narzeczoną. Dwukrotnie pojawiają się zdania o tym, że ludzie wierzą, iż w lodowcach — górskich i podwodnych (jak w przedśmiertnym widzeniu Rudiego) mieszkają dusze zmarłych. Śmierć Rudiego zapowiadają też jego majaczenia podczas samotnych wędrówek i sen Babette.

Mimo że Rudi zginął tragicznie (jak wspaniały bohater antycznych dramatów, kiedy los człowieka był zdeterminowany boskimi wyrokami; zgodnie z antyczną maksymą, że wybrańcy bogów umierają młodo), *Lodowa Pani* rzeczywiście nie jest smutną opowieścią. Jak w baśniach, z obecnością fantastycznych bohaterów i wątków, obdarzony niemal nadludzką mocą człowiek zwyczajnie wyszedł z próby męstwa i zasłużył sobie na rękę wybranej dziewczyny. *Lodowa Pani* jest przede wszystkim wyrazem wielkiej fascynacji romantyczne-

³⁵ Ibidem, s. 432.

³⁶ Ibidem, s. 433.

³⁷ Ibidem, s. 432.

go wędrowca, turysty i pisarza, który dostrzegał wspaniałe piękno alpejskich krain i stopniowo wkraczającą technikę (linie kolejowe). Historia Rudiego zawiera filozoficzną refleksję nad człowiekiem, którego życiem nierzadko rządzi przypadek, a które zawsze będzie szczęśliwe, jeśli opiera się na zaufaniu do Boga, co znalazło wyraz w ostatnim akapicie: „Na śniegu okrywającym szczyt kładzie się różany blask; różany blask jest w każdym sercu, w którym mieszka myśl: »Bóg daje nam to, co najlepsze«. Ale nie zawsze jest nam to objawione tak, jak zostało objawione Babette w jej śnie”³⁸. Babette niesłusznie więc wini się podczas nocnej burzy o śmierć narzeczonego, przypominając sobie sen i życzenie swojej śmierci w najszcześniejszym dniu życia. W nawiązaniu do historii wędrowca, któremu wiatr porwał kapotę, można uznać, że Rudiemu odebrano ciało, ale jego dusza znalazła się w niebie.

Pojawiający się w zakończeniu motyw zmierzchu nie dotyczy tylko końca dnia, czyli zmierzchu w świecie przyrody. Zapowiada także kres życia oraz zmierzch pewnego etapu w rozwoju Europy i koniec romantyzmu jako epoki literackiej.

³⁸ Ibidem, s. 433.

Szłafmyca starego kawalera — opowieść o życiu

Szłafmyca starego kawalera (z 1858 roku) zaczyna się od elementów topograficznych; Andersen wymienia nazwę ulicy w Kopenhadze (Hyskenstaede) i wprowadza pewne realia obyczajowo-historyczne; na ulicy mieszkali imigranci z Niemiec, którym nie wolno było zawrzeć małżeństwa. Nazywano ich pieprzowymi kawalerami nawet nie dlatego, że handlowali pieprzem, innymi przyprawami oraz piwem, ale ze względu na dwuznaczność duńskiego słowa (*pebersvend*). Z mężczyzn kpiono, na przykład śpiewając piosenkę o starym kawalerze, który kładzie się spać w szlafmycy na głowie („Stary kawaler, stary kawaler// chodzi spać ze szlafmycą, sam rąbie drzewo, sam rąbie drzewo, sam sobie świeci świecą”¹). Andersen zapowiada, że zmieni obraz takiego kawalera, który na starość zostaje zupełnie sam.

Przedstawia bohatera, wybierając spośród kupców najstarszego z nich, Antona z Eisenach. W portretowym opisie mężczyzny zwraca uwagę na wygląd zewnętrzny („aż się go chciało namalować”²), tryb życia (powtarzalność czynności, samotność, ciemność, wieczorne przyzwyczajenia, by na przykład sprawdzić, czy nie tlą się jakieś kawałki węgla w korytku na żużel, czy świeca jest zgaszona), a przede wszystkim na psychologiczny mechanizm wspomnienia.

¹ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 169.

² Ibidem, s. 170.

W opisie bohatera Andersen zwraca uwagę na sylwetkę, dłonie i twarz: „był chudy jak patyk, miał zmarszczki wokół ust i oczu, długie, kościste palce i siwe, krzaczaste brwi; nad lewym okiem zwiśał cały pęczek włosów; nie wyglądało to ładnie, ale za to łatwo go można było rozpoznać”³. Piszac o wspomnieniach, wymyśla metaforę: wspomnienia „rozwieszały swoje firanki, a w firankach czasem są szpilki, którymi można się ukłuć; au! Woła się wtedy, a one kłują w żywe ciało i palą, aż łzy mogą od tego napłynąć do oczu”⁴. „Pałace” łzy przypominają perły, a ich spadanie to „jakby pękła struna bólu, serdecznego bólu”⁵. Wysychające łzy zamieniały się w płomień i oświeślały obraz, który zawsze tkwił w sercu Antona (i na ogół tkwi w sercach ludzi). Andersen stara się opisać psychikę starego człowieka, wskazując na ból i obrazy, jakie wywołują wspomnienia (w psychologii funkcjonuje pojęcie tzw. kolca psychastenicznego), oraz charakteryzując proces wspominania i tonację wspomnień: „Obrazy przychodziły nie w takiej kolejności, jaką miały w rzeczywistości, najczęściej zjawiały się najboleśniejsze, mając przy tym te szczęśliwo-nostalgiczne, ale to właśnie one rzucały najmocniejsze cienie”⁶. Ostatnie zdanie stanowi także zapowiedź dalszych partii opowieści przedstawiających dzieciństwo i młodość Antona.

W rodzinnym Wartburgu (tu także pojawiają się szczegóły dotyczące miejsca, na przykład góra Wenus, skały Mnich i Zakonnica, dęby) Anton najczęściej bawił się ze śliczną, choć nieco próżną córką burmistrza — Molly. Któregoś dnia, dzieląc się jabłkiem, pomyśleli, aby jedną pestkę włożyć do ziemi. Wyrosła z tego jabłoń — motyw nie tylko powtarza się w opowieści, ale przywołuje skojarzenia z Biblią. Ponieważ dzieci, a potem młodzi ludzie lubili się bardzo, często słuchali opowieści o Tristanie i Izoldzie. Molly wyjechała z rodzicami do odległego Weimaru. Kiedy Anton ją odwiedził, nie czuł się dobrze w mieszczańskim salonie (jak w dyliżansie, kiedy któryś z pasażerów przeszkadza), wyjechał szybko, gdy dziewczyna szczerze wyznała, że Anton nie jest jej już tak bliski i że kogoś pokochała.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 171.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 173.

Andersen udowadnia w historii Antona dwie tezy — dotyczące płaszczyzny życiowej: wszystko się zmienia („Wszystko się zmienia, wszystko się przeistacza”⁷), i uczuciowej: sprzeczne uczucia, jak na przykład miłość i nienawiść mogą być jednakowo silne. O tej drugiej kwestii mówi, odwołując się do motywów ognia i lodu — „Naskórek naszych ust tak samo wypala rozpalona sztaba żelaza i sztaba zmrożona; kiedy przyciskamy do nich wargi, czujemy to samo; Antona też równie mocno gryzła miłość jak nienawiść”⁸. Opowieść jest też pełna współczucia dla samotnego, starzejącego się mężczyzny.

Złe uczucia wobec Molly minęły, kiedy rodzina Antona popadła w kłopoty, a on musiał się nią zajmować i uznał, że lepiej, iż Molly nie bierze w tym udziału. Podczas którejś podróży Anton ponownie znalazł się w rodzinnej miejscowości. Andersen postawił go przed jabłonią; jej wzrost i stopniowe zamieranie wyglądały analogicznie do życia człowieka „— Opuszczona i zapomniana [...], szarpana i łamana. [...] z biegiem lat będzie coraz słabiej kwitła, przestanie rodzić owoce, aż wreszcie — no cóż, skończy się jej historia”⁹.

Pracowite, samotne życie Antona dobiegało kresu. Staruszek przez dwa dni nie wstawał z łóżka, pająk tkął nad nim sieć¹⁰, nikt nie podał mu wody, miał wizje — przede wszystkim pojawiała się w nich św. Elżbieta z rodzinnej Turyngii, niosąca pociechę i pomoc starym i chorym; w nawiązaniu do cudu przemiany jedzenia w róże Anton też widział róże, a potem tę jedyną jabłoń zasadzoną z miłości, obsypaną kwieciami. Wtedy zasnął na zawsze. W opisie umierania bohatera skupił się Andersen i na jego fizycznych, i psychicznych stanach¹¹.

⁷ Ibidem, s. 174.

⁸ Ibidem, s. 176.

⁹ Ibidem, s. 177.

¹⁰ „Mały pajaczek [...] pracowicie prządl nad nim swoją sieć, jakby powiewać tam miało trochę świeżej żałobnej krepy, gdyby staruszek zamknął oczy” (ibidem, s. 178). Motyw pająka występuje też w innej opowieści; Waldemar Daae, prowadząc alchemiczne doświadczenia mówił do pająka: „Ty miły, mały tkaczyku! Naucz mnie wytrwałości! Gdy zerwie się twoja sieć, zacznasz od nowa i przędziesz do końca, i choć znowu zniszczona, ty niewzruszony przędziesz od nowa! Od nowa! Tak trzeba i za to jest nagroda!” (ibidem, s. 250).

¹¹ „Stary kawaler leżał samotny i bezradny, z trudem dosięgał kubka z wodą, który wcześniej postawił obok łóżka; wypił już ostatnią kroplę. To nie gorączka,

Andersen nie kończy jeszcze opowieści, pisze o łzach Antona jak o perłach, o wspomnieniach ukrytych w starej szlafmocy, które powodują dziwne sny u każdego, kto ją założy, historia Antona przypomina bowiem każdemu jego własne życie, chociaż wypełnione innymi szczegółami. Ostatnie zdanie opowieści — „w żadnym wypadku nie pragnij szlafmocy starego kawalera”¹² — ma charakter żartobliwy i osłabia dzięki temu smutną tonację całej historii pełnej żalu z powodu niespełnionej miłości i lęku przed samotną, niedołączoną starością i śmiercią.

nie choroba, to starość go złożyła. Zdawało mu się, że na górze, gdzie leżał, wciąż otacza go noc. [...] Anton nie miał więcej łez, nie odczuwał też bólu; Molly w ogóle nie było już w jego myślach, miał wrażenie, jakby świat i jego rozgwar już do niego nie należały, jakby był na zewnątrz tego wszystkiego” (ibidem, s. 178).

¹² Ibidem, s. 179.

O powieści *Piotr Szczęściarz*

Powieść *Piotr Szczęściarz*¹ (duński *Lykke Peer*) Andersen napisał jako sześćdziesięcioletni człowiek u szczytu sławy; dodam, że ostatnimi tekstami, które stworzył pisarz, były wydane w 1872 roku *Nowe baśnie i opowiadania*, tom trzeci. *Piotr Szczęściarz* nie jest długim utworem, ale składa się z siedemnastu części; skomponowany jest według zasad powieści rozwojowej z dwoma bohaterami, będącymi rówieśnikami.

Utwór Andersena jest hołdem złożonym dla geniuszu artysty, który potrafi wyrazić emocje i piękno świata ludzi i natury przede wszystkim za pomocą dźwięków — własnym głosem lub pieśnią (muzyka i słowa), lub kompozycją muzyczną, ale także grą aktorską. Stanowi także hołd dla teatru — dramatów Szekspira, opery, koncepcji Wagnera, i dla rodziny, zwłaszcza dla matki i dla babki, która najlepiej rozumiała wnuka, dostrzegała jego niezwykle zdolności, rozwijała jego wiarę. W związku z podróżą babki wprowadza Andersen także motyw pociągu jako znaku wielkich osiągnięć technicznych w ówczesnych latach.

Historia zaczyna się w momencie narodzin dwu chłopców w tym samym domu — Piotrusia na poddaszu, czyli w biednej rodzinie, i Feliksa — w mieszkaniu bogatych ludzi, kupca i jego wytwornej żony. Obejmuje lata dzieciństwa i edukacji obu chłopców oraz pierwsze lata studiów Feliksa i pierwsze występy sceniczne, które

¹ H.CH. ANDERSEN: *Piotr Szczęściarz*. Przeł. S. BEYLIN. Ilustrowała B. TRUCHA-
NOWSKA. Warszawa 1972.

stały się wielkim sukcesem Piotra. Kończy się w momencie śmierci tytułowego bohatera — na scenie teatru podczas wykonywania opery skomponowanej przez niego na motywach opowieści o Aladynie.

Chłopcy jako dzieci otaczani byli miłością rodziców, ale znacznie różnili się, na przykład ubiorem, co wynikało ze statusu materialnego i pozycji społecznej obu rodzin. Piotr dzięki babce nie cierpiał z powodu ubóstwa; była ona przekonana, że chłopiec urodził się ze złotym jabłkiem w dłoni i całując jego piąstkę, choć nikt nie widział jabłka, mówiła, że na pewno do czegoś dojdzie w życiu („Wszystko jest na tym bożym świecie możliwe”²). Babka rozwijała w chłopcu wiarę, uczyła psalmów i modlitwy *Ojcze nasz*, tłumacząc, że „chleb powszedni” z modlitwy oznacza inne rzeczy dla bogacza, a inne dla ubogiego człowieka: „Dla jednego konieczny jest chleb pszenny, innym wystarczy czarny chleb; jeden musi mieć obszerny dom, aby pomieścić się tam wraz z podwładnymi i służbą; ktoś, komu się gorzej powodzi, może być równie szczęśliwy w jednym pokoiku na poddaszu”³.

Piotr bawił się w swoim mieszkaniu, wyobrażając sobie, że jeździ na konikach, czyli drewnianych kijkach, do rozmaitych ciekawych miejsc; trochę zazdrościł Feliksowi, że może jeździć na prawdziwym koniu, ale przyjął wyjaśnienia matki, że każdy może mieć takiego konia, jaki zmieści się w jego domu czy sąsiadującej z domem stajni. Przydomek „szczęściarz” nadali chłopcu ulicznicy, którzy bez powodzenia szukali wśród śmieci jakichś cennych przedmiotów, a Piotrowi zawsze udało się coś wygrzebać, na przykład srebrną monetę, zaręczynowy pierścionek matki Feliksa czy bursztynowe serduszek. Ulicznicy dokuczali Piotrowi, bili go, rzucali w niego grudkami gliny, przezywali, nie pozwalali podchodzić do siebie. Wartość serduszka doceniła babka, która „mimo słabego wzroku widziała często więcej, niż inni mogli widzieć. I miała przy tym swoje własne myśli”⁴. Kobieta przewlokła wstążkę i powiesiła serduszek na szyi wnuka, przestrzegając go, by nikomu nie pokazywał serduszka

² Ibidem, s. 19.

³ Ibidem, s. 10.

⁴ Ibidem, s. 13.

i nie zdejmował talizmanu; zaprezentowała równocześnie chłopcu magiczne właściwości bursztynu, jego siłę przyciągania.

Obaj chłopcy rozpoczęli edukację; Feliks u prywatnego nauczyciela, a Piotr w ogólnodostępnej szkole, gdzie czuł się zupełnie dobrze. Przełomowa okazała się w jego życiu pierwsza wizyta w teatrze, gdzie zabrał go jego ojciec chrzestny (wcześniej stangret, rozwoziiciel śmieci, a wreszcie maszynista teatralny) na widowisko baletowe *Samson*. Andersen opisuje przestrzeń teatru tak, jakby oglądało ją dziecko, które nie wie jeszcze, co i w jaki sposób dzieje się w teatrze: „Przypominało to wielki strych z wieloma firankami, parawanami, podłużnymi i oświetlonymi otworami w podłodze i lampami. Na górze i na dole było tyle kątów, zaułków, korytarzy, wychodziło się z nich jak z galerii wielkiego kościoła. W dole podłoga była spadziasta, tam właśnie posadzono Piotrusia”⁵. Chłopiec był zachwycony tancerzami, ruchem scenicznym, muzyką, dekoracjami: „Myślał, że znalazł się w świecie baśni, cudownej historii, którą opowiadała mu babka”⁶. „Czegoś tak uroczego i pięknego nie widział Piotruś jeszcze nigdy w życiu”⁷.

Po powrocie Piotruś długo bawił się w teatr, opowiadając, śpiewając, odgrywając fabułę dla matki i babki. Pod wpływem tego doświadczenia postanowił zostać tancerzem, w czym wspierali go najbliżsi oraz pani Frandsen, kiedyś tancerka, teraz garderobiana. To ona wypowiedziała zdanie, którego sens chłopiec zrozumiał później: „piękna jest kariera w teatrze, ale usłana cierniami i szykanami”⁸.

Piotr szybko opanował rzemiosło tancerza, wystąpił w roli królewskiego dziecka, a potem nietoperza; ponieważ podczas spektaklu pękł mu na plecach kostium, dzieci przezywały go „pękniętym”. Dzieci przez dwa lata dokuczały mu, pewnie z zazdrości, że tak dobrze sobie radził w szkole i na scenie, a Piotruś rozumiał już, czym są szykany. Zapragnął nowych doświadczeń i poszedł do kapelmistrza, aby uzyskać zgodę na lekcje śpiewu. Usłyszał go wtedy także mistrz śpiewu; obaj panowie z teatru uznali, że Piotr ma talent

⁵ Ibidem, s. 16.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 20.

i powinien go rozwijać. Andersen opisuje brzmienie głosu chłopca; śpiewał jak ptaki: „Jakież to były tony, jak pięknie brzmiały w jego piersi. Mógł naśladować całą orkiestrę. W jego głosie były dźwięki fletu, fagotu, skrzypiec i nawet rogu leśnego”⁹. Lekcje śpiewu nie trwały długo — „Mały ptaszek w jego piersi zachrypnął, coś pękło w jego głosie, jak kostium nietoperza”¹⁰. U chłopca rozpoczęła się mutacja, więc nauczyciele zdecydowali, że może uczyć się muzyki oraz przygotować do uroczystego dnia konfirmacji. Po konfirmacji Piotr otrzymał zegarek od Feliksa. W tym czasie zdecydowano też, że chłopiec powinien pojechać do oddalonego o trzydzieści mil miasteczka, zamieszkać u nauczycielskiej rodziny i zadbać o znajomość języków oraz wielu innych dziedzin.

Opisując podróż, Andersen „umieścił” w przedziale pociągu pewną kobietę, która opowiadała o kłopotach na cmentarzu, gdzie znajdowała się mogiła jej zmarłego dziecka. W jej opowieści pojawił się między innymi motyw nagrobka z motylem, co dla niej było znakiem „płochości i lekkomyślności”, ale w końcu student przekonał ją, że motyl jest symbolem nieśmiertelności; Andersen w baśniach łączył motyla z duszą udającą się w zaświaty.

Piotr spędził dwa lata w domu pana Gabriela; nauczyciel miał żonę i trzech synów, a uczył dwóch chłopców. „Przedstawienie i nadziewany indyk — to pierwsze wrażenia Piotra w domu pana Gabriela”¹¹. Dzieci odgrywały zapamiętaną kwestię ze *Zbójców* Friedricha Schillera („Sny pochodzą z żołądka”¹²), a żona pana Gabriela przygotowała obiad. Motyw żołądka, związany z dolegliwościami pisarza, powraca w opisie zachowania pana Gabriela, które Piotr ze zdziwieniem obserwował przez okno. Andersen opisuje w zakończeniu tego fragmentu sen Piotra, pierwszy na nowym miejscu; młodzieniec włożył we śnie bursztynowe serduszko do doniczki z ziemią, wyrosło piękne, ogromne drzewo z mnóstwem małych serduszek na gałęziach, ale nagle pękła doniczka i nie było w niej serduszka z bursztynu — „stało się prochem, ziemią ziemi, zniknęło

⁹ Ibidem, s. 26.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 32.

¹² Ibidem.

na zawsze”¹³. Piotr obudził się i widział, że serduszko jest na swoim miejscu „gorące jak jego własne serce”¹⁴. Sen zapowiada wspaniały rozwój i nieuchronną śmierć, przypominając nieco opowieść *Ostatni sen starego dębu*; narrator wyjaśnia w innym fragmencie jego sens, pomijając jednak zakończenie: „We śnie zobaczył, jak z bursztynowego serduszka wyrasta drzewo, przebijając sufit i dach i rozpryskując się na tysiące złotych i srebrnych serduszek. Oznacza to, że w sercu, jego własnym gorącym sercu, tkwi moc artysty, która zdobywa tysiące ludzkich serc i jeszcze je wciąż będzie zdobywała”¹⁵. Andersen wielokrotnie podkreśla, jak wielką rolę emocje odgrywają w tworzeniu i odbiorze sztuki — „Piotr, zawsze szczęśliwszy, nosił już od dawna złoty klucz geniusza [tak jak Feliks przygotowywał się do noszenia kluczy przynależnych szambelanowi — E.O.], dający mu dostęp do wszystkich skarbów świata. A także do ludzkich serc”¹⁶.

Piotr uczył się między innymi języka francuskiego. Wziął również udział w spektaklu *Romeo i Julia*, który przygotowywało kółko dramatyczne kierowane przez aptekarza; córka aptekarza grała rolę Julii, a Piotr w roli Romea był tak nią oczarowany, że podczas przedstawienia pocałował ją w usta. Pisząc o próbach czytanych, Andersen wskazał na zachowanie zwierząt domowych, czyli psów, które ośliniły suknię pani Gabrielowej, kota, który „sadowił się na ramieniu Piotra, zupełnie jakby chciał uzmysłowić sympatię nawiązującą się pomiędzy Romeo a Julią”¹⁷, a także hałasujące papugi i kanarka. Takie zdania wskazują na udział Andersena w życiu salonowym; był gościem wielu osób w Europie, często podczas wizyt czy dłuższego pobytu czytał swoje baśnie.

Piotr uczył się bardzo pilnie; poznając biografie wielu twórców kultury, zwrócił uwagę na niskie pochodzenie na przykład Temistoklesa czy Williama Szekspira, a także na śmierć Sofoklesa, którego los, jak się okazało, podzielił bohater Andersena: „Sofokles napisał

¹³ Ibidem, s. 34.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 88.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 39.

w późnym wieku jedną ze swych najlepszych tragedii i odniósł zwycięstwo nad innymi poetami. Ale ze szczęścia, radości pękło mu serce. Jakże to pięknie umrzeć pośród radosnego zwycięstwa! Czyż może istnieć większe szczęście? Myśli i marzenia przepełniały naszego młodego przyjaciela”¹⁸. Ten fragment charakterystyczny jest dla narracji Andersena; narrator informuje o ważnych faktach z życia tytułowego bohatera, często przedstawiając jego myśli w narracji trzecioosobowej, w zdaniach na kształt mowy pozornie zależnej, jak w zacytowanym ustępie, lub oddając głos bohaterowi (np. „Biedna babcia i ona także urodziła się w ubóstwie. Jakże mógł na to Pan Bóg pozwolić?”¹⁹).

Często Piotr grał na fortepianie; wtedy „zjawiały się tony, fantastyczne melodie, które przepływały mu przez serce”²⁰. Któregoś wieczoru spotkał Feliksa na przyjęciu u pastora; wzruszony jego wyznaniem, że jest jedynym przyjacielem tego bogatego młodzieńca (jakim był Feliks), nie protestował, gdy ten tańczył z córką aptekarza, o której wciąż rozmyślał, ale wieczorem zastanawiał się po raz pierwszy nad kwestiami społecznymi, dlaczego biedni wciąż naginają się i poddają woli tych, którzy urodzili się w bogatych domach („Czyżby byli lepsi od nas? Dlaczego zostało im więcej dane od życia?”²¹).

Drugi rok nauki mijał szybko; kiedyś we śnie Piotr słyszał chór leśnych ptaków, z którymi sam śpiewał czystym dziecięcym głosem, a kukułka zakukała tylko raz, kiedy pytał, jak długo będzie żył. Piotr marzył i o występach w teatrze, i o oglądaniu spektakli, ale nie pozwalano mu na to, póki mieszkał na stacji. Żywił się tylko okruchami, czyli drobnymi nawet wiadomościami z teatru. Andersen z ironią zapisał wypowiedź żony pewnego kupca, która bardzo niewiele zrozumiała ze spektaklu w kopenhaskim teatrze. Kobieta mówiła w swojej naiwnej relacji, że widziała „sztukę gadaną”; „Zjawiała się księżniczka: tra la la — tra la la — tra la la — trajlowała jak najęta. A potem przyszedli mężczyźni: tra ta ti — tra ta ti — tra ta ta,

¹⁸ Ibidem, s. 42.

¹⁹ Ibidem, s. 46.

²⁰ Ibidem, s. 42.

²¹ Ibidem, s. 46.

a potem księżniczka upadła i zaczęli znowu gadać, Księżę śpiewał: tra ta ta — tra ta ti, a księżniczka znowu upadła. W ciągu jednego wieczoru przewróciła się pięć razy. A gdy tam byłam po raz drugi, śpiewali aż do nieskończoności tra la li — tra la la. Ta dama znowu upadła”²². Piotr zrozumiał, że kobieta, mówiąc o damie, która upadła, miała na myśli opuszczanie kurtyny, na której namalowana była muza z maską tragiczną i komiczną. On i pani Gabrielowa słuchali tego z rozbawieniem, ale i poczuciem wyższości, a powiedzenie „I znowu ta dama upadła” stosowano w wielu sytuacjach. Pan Gabriel poczynił przy okazji uwagę natury lingwistycznej: „Tak powstają przysłowia i porzekadła — mówił pan Gabriel. Do każdej rzeczy podchodził naukowo”²³.

Po dwu latach pobytu w miasteczku Piotr ciężko zachorował; znaleziono go w ogrodzie z wysoką gorączką, bojąc się o jego życie, zawiadomiono matkę i babkę, która wybrała się w podróż do ukochanego wnuka i podczas jej pobytu w miasteczku Piotr odzyskał przytomność. Andersen w tym fragmencie opisuje senne czy spowodowane gorączką (lub stanowiące jej przyczynę) majaczenia Piotra — czyli spektakl natury, być może piękniejszy i bardziej widowiskowy niż ten w teatrze, taniec mgieł nad bagnem i jeziorem, z udziałem fantastycznych kobiet-elfów, które na swych welonach powiodły go jak rycerza Olafa ze starej pieśni na śmierć do wspaniałego zamku, spektakl pełen blasku, barw, dźwięków i ruchu.

Światło księżyca i opary mgły, unoszące się nad bagniskiem, tworzyły w tej nocnej godzinie wspaniałą dekorację. [...] Tak wielkiej sceny nie miał teatr, sala teatralna nie była tak obszerna, nie miała tak wysokiego, jasnego nieba, tak świetlistego blasku księżyca. [...] Owładnęło nim to całe piękno, które miał przed oczami. [...] Bagno stało się jeziorem — głębokie, czarnogranatowe, pokryte nenufarami, które przybierały różne barwy. Tańcząc na powierzchni jeziora, elfy unosiły Piotra na welonach aż na drugi brzeg, gdzie zielony kurhan przemienił się w zamek zbudowany z chmur, chmury były z marmuru. Wokół potężnych marmurowych blo-

²² Ibidem, s. 50.

²³ Ibidem, s. 51.

ków złościły się i połyskiwały drogimi kamieniami kwitnące drzewa. Każdy z kwiatów był ptakiem, który mienił się różnorodnymi barwami i śpiewał ludzkim głosem. Był to chór milionów radosnych dzieci. Niebo to czy wzgórze elfów?²⁴.

W wizji skomponowanej z wielu elementów pojawia się także czas — w rozmowie elfów z Piotrem, kiedy dowiaduje się, że jedna godzina w zamku to sto lat na ziemi. Bohater stałby się więc zakładnikiem fantastycznych istot, a jego taniec okazałby się drogą ku śmierci, ale przedstawianej w radosnej, pięknej i nabożnej tonacji, jak na przykład w *Dziewczynce z zapawkami*, tylko że wizja babki budziła Piotra do życia, to ona prowadziła go na łąkę, z nią śpiewał psalmy; inaczej niż w *Królowej Śniegu*, gdy Kaj i Gerda opuścili nieludzką, lodową krainę, podążając na spotkanie z ich babcią w miasteczku.

Wątek babci pojawia się w wielu opowieściach Andersena, a zwłaszcza w krótkim tekście o charakterze szkicu portretowego, zatytułowanym właśnie *Babcia* (z 1845 roku). Bohaterkę poznajemy, kiedy „jest bardzo stara, ma mnóstwo zmarszczek i całkiem białe włosy, ale jej oczy błyszczą jak dwie gwiazdy, ba, są o wiele piękniejsze od gwiazd, takie łagodne, tak cudownie jest w nie zaglądać; a do tego zna wspaniałe historie i nosi suknie w wielkie kwiaty, z takiego grubego, szumiącego jedwabiu. Babcia bardzo dużo wie, bo żyła na długo przed mamą i tatą; to oczywiste!”²⁵. Portret babci kreślony jest jakby słowami dziecka do dziecka skierowanymi. Słowa są pełne czułości dla babci. Stara kobieta modli się, zaglądając do modlitewnika z zasuszonego róża, którą kiedyś dostała od zakochanego w niej młodzieńca. Narrator zna także okoliczności śmierci babci, dobrej i kochanej:

Siedziała w fotelu i opowiadała ciekawą historię. Wreszcie stwierdziła, że już koniec, że teraz jest zmęczona, i oparła głowę na fotelu, żeby zasnąć; oddychała, spała, ale jej oddech był coraz cichszy,

²⁴ Ibidem, s. 54.

²⁵ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 373.

a twarz promieniała szczęściem i spokojem, jakby ją oświeślało słońce, uśmiechała się. A potem powiedzieli, że umarła²⁶.

Historię o pięknej dziewczynie i o babci słowik wyśpiewał nad grobem i krzakiem posadzonych tam róż; ci, którzy tam bez lęku przychodzili, słyszeli również organy z pobliskiego kościoła. Kreśląc portret babci, Andersen wprowadza więc motywy dobrej śmierci, modlitwy, miłości, róży i słowika, przemiany wszystkiego w popiół, pamięci o zmarłych, a także motyw wiecznie młodych oczu. Podsumowaniem tego literackiego portretu wszystkich babć jest ostatnie zdanie: „Oczy nigdy nie umierają — nasze zobaczą kiedyś babcię młodą i piękną jak wtedy, gdy pierwszy raz całowała czerwoną różę, która teraz jest w grobie popiołem”²⁷.

Danuta Jastrzębska-Golonka²⁸ zajęła się w badaniach kognitywnych rozmaitymi elementami świata przedstawionego baśni Andersena, a mianowicie: słowami kluczami, takimi jak róża, czerwień i pocałunek, następnie archetypem matki i stereotypem domu oraz toposem miasta, a także konceptualizacją przestrzeni naturalnej i metafizycznej, czyli takimi elementami, jak woda i wiatr, gwiazdy, słońce i księżyc, ptaki, świat (z szatanem i aniołem) oraz Bóg. W końcowych schematach z koncentrycznymi kręgami matka zajmuje pozycję centralną.

Pokazując archetyp matki poprzez jej funkcje w rodzinie, jej atrybuty, cechy i aksjologię, relacje z dzieckiem oraz symboliczne znaczenia, badaczka uwzględniła również niestereotypowe obrazy matek, takie jak: niematka (rozbójniczka, snobka, hipochondryczka i egocentryczna, bezkrytyczna, zła, przybrana, macocha) oraz babcia.

Babcia, jak stwierdziła Golonka-Jastrzębska — na podstawie materiału wyekscerpowanego z niedawno wydanych, przetłumaczonych po raz pierwszy z języka duńskiego przez Sochańską trzech tomów baśni i opowieści Andersena — „pełni tradycyjne, przypię-

²⁶ Ibidem, s. 374.

²⁷ Ibidem, s. 375.

²⁸ D. JASTRZĘBSKA-GOLONKA: *Konceptualizacja świata przedstawionego w języku najnowszego przekładu tekstów Hansa Christiana Andersena*. Bydgoszcz 2011.

sane jej kulturowo funkcje, to znaczy kocha wnuczki, opiekuje się nimi oraz naucza o świecie i Bogu". Opisom babci, także jej śmierci, towarzyszą pozytywne słowa, jak „jasna, kochana, dobra, piękna”. „Babcia musiała być bardzo dobrym, uczciwym i pobożnym człowiekiem »godnym szacunku«, o czystym, dziecięcym sercu, skoro trafiła do królestwa niebieskiego”²⁹.

W przedstawieniach babci, na przykład w *Babci* czy *Szyjce od butelki*, występuje również motyw wspomniania młodości, kiedy babcia nie myśli o wnukach, a o swojej miłości, mężczyźnie, którego kochała, narzeczeństwie i ślubie. (W przypadku matki tak pokazywana kobiecość występuje tylko raz — w opowieści *Nic nie była warta*³⁰, ważniejsze jest bowiem macierzyństwo).

Piotr wyzdrowiał, odzyskawszy wcześniej głos, i mógł wrócić do rodzinnego miasta, co napawało go wielką radością; „Coś w nim śpiewało, grało, a także dookoła niego wszystko było słonecznym blaskiem, radosną młodością, czasem oczekiwania”³¹.

Przed odjazdem otrzymał wiele upominków, a pani Gabrielowa mówiła mu, jak wielką wartością w życiu jest prostota, „nawet na artystycznej drodze życia”³². Piotr dostał pokój u nauczyciela śpiewu. Andersen opisuje zabawny epizod, kiedy to nauczyciel rozpoznał, iż do domu nie wróciło z zakładu renowacji popiersie Maksa Webera, lecz Wolfganga Amadeusza Mozarta.

W rozdziale dziewiątym kilkakrotnie pojawiają się przedmioty artystyczne — jako elementy wyposażenia pokoi lub jako człon metafory i porównań językowych. Na ścianie w dawnym pokoju bohatera wisi „sylwetka ojca, wycięta z czarnego papieru”, w domu małżeństwa Hofów stoi kaflowy piec; ich życie przypomina balet *Wyspa Circe* (pani Hof, która poślubiła ukochanego introligatora dopiero po śmierci jego pierwszej żony, była tancerką), a introligator Hof mówi, że oboje są „jak stare wartościowe dzieła oprawione w jeden tom ze złocnymi brzegami”³³. Andersen wysoko ocenia głos Piotra: „Głos

²⁹ Ibidem, s. 119–122; tu: s. 122.

³⁰ Ibidem, s. 122.

³¹ H.CH. ANDERSEN: *Piotr Szczęściarz...*, s. 59.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 64.

jego zabrzmiał [podczas wykonania pieśni *Byłem młodzian w kwiecie wieku* z opery *Józef* — E.O.] czysto jak dzwon. Była w tym głosie głębia, ale zarazem coś tak niewinnego i jednocześnie mocnego, że profesorowi łzy stanęły w oczach”³⁴. Idealizuje dom Piotra, który budzi w młodym człowieku zachwyt i wzruszenie: „Promienie zachodzącego słońca oświetlały dom jego dzieciństwa, połyskiwały szyby, zdawać się mogło, że to lśni diamentowy pałac”³⁵.

Przebywając w domu profesora śpiewu — wówczas narodziła się wzajemna sympatia i zawiązała wielka przyjaźń między starym i młodym człowiekiem, mistrzem i uczniem, hojnym dobroczyńcą i ubogim młodzieńcem — Piotr rozwijał przede wszystkim zainteresowania muzyczne, ćwiczył również głos; jego możliwości ujawniły się zwłaszcza w wykonaniu pieśni Franza Schuberta *Wędrowiec* — „melodia harmonizowała ze słowami, zlewały się one ze sobą, wzajemnie dopełniały, rozjaśniały. Piotr był niewątpliwie śpiewakiem o dramatycznym talencie”³⁶. Pochwała tym ważniejsza, że wcześniej narrator, będący jak Andersen bywalcem sal koncertowych i znawcą muzyki, pozwolił sobie na złośliwy komentarz dotyczący współistnienia słów, muzyki i innych elementów w operowym spektaklu: „opera czy teatr, gdzie zawsze jakiś szczegół psuje ogólne wrażenie, zawsze coś razi. Słowa często nie wychodzą, tak jak powinny, gubią się w śpiewie, są równie zrozumiałe dla Chińczyka, jak dla mieszkańca Grenlandii. Innym znowu razem psuje efekt brak talentu dramatycznego lub w poszczególnych partiach szwankuje pełnia głosu i melodia wpada w fałszywe tony. Nieharmonizujące z muzyką dekoracje i kostiumy także psują wrażenie”³⁷. Takie krytyczne uwagi zostały wypowiedziane na temat opery, którą narrator i jego bohater-przyjaciel odkryli w muzyce kameralnej; koncerty były wielką przyjemnością dla Piotra; „Piotr znajdował się w świecie wyczarowanym przez mistrzów muzyki”³⁸; muzykę odbierał emocjonalnie, całym sobą — „Przenikała go do głębi, rozgrzewała niby

³⁴ Ibidem, s. 63.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, s. 68.

³⁷ Ibidem, s. 67.

³⁸ Ibidem.

płonącym pocałunkiem, czuł ją w każdym kręgu, w każdym nerwie. Łzy stawały mu w oczach”³⁹.

Wielkim przeżyciem było dla Piotra wysłuchanie *Symfonii Pastoralnej* Ludwika van Beethovena: „Zwłaszcza andante, scena nad strumykiem wzruszyła do głębi Piotra; przenosiła go do lasu pełnego świeżości i życia, śpiewały słowiki, odpowiadała im kukułka”⁴⁰. Pod wpływem tego doświadczenia i rozmów z nauczycielem Piotr odkrył, że największą radość sprawiała mu muzyka, która „odzwierciedla świat przyrody, jej tony przenikają do ludzkiego serca i nim poruszają. Beethoven i Haydn stali się jego ulubionymi kompozytorami”⁴¹. Piotrowi przypominał się zachwyt, z jakim słuchał „baśni i opowiadań” babki (Andersen nie napisał tylko o baśniach; określił gatunki tworzonych przez siebie utworów), a „teraz wsłuchiwał się w opowieści dźwięków i melodii. Wiedział teraz, o czym rozmawia las i morze, co szumi w starych kurhanach, jakie pieśni wydobywają się z gardziółka ptaszków, co wyraża woń kwiatów”⁴².

Dokładniej należałoby czytać, że Piotr słuchał opowieści dźwięków i melodii, ale też opowieści o dźwiękach i melodiach; zarówno profesora, jak i młodzieńca cechowały wielka wrażliwość dźwiękowo-muzyczna, zdolność wsłuchiwania się w pojedyncze dźwięki i ich połączenia w świecie przyrody i w muzyce, wiedza o kompozytorach, a także fascynacja naturą i sztuką oraz postawa odbiorcza, która przejawiała się w pobudzeniu emocji i wyobraźni, a następnie werbalizowaniu doświadczeń odbiorczych przez kojarzenie różnych sfer życia.

Trzeba rozważyć jeszcze kilka innych kwestii, a mianowicie wrażliwość estetyczną Andersena, jego wiedzę z dziedziny muzyki, doświadczenia wykonawcze oraz językowe umiejętności opisywania kompozycji muzycznych, siły i barw dźwięków instrumentów oraz głosów śpiewaków, pokazywania związków między dźwiękami a tematyką i scenografią oraz przedstawiania oddziaływania emocjonalnego muzyki na słuchaczy. Przykładów znaleźć można wiele w cytowanych fragmentach, np. głos — dźwięczał, brzmiały tony; miękki

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 68.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

i zarazem silny⁴³; „Głos jego brzmiał czysto jak dzwon [kiedy śpiewał: „Byłem młodzian w kwiecie wieku...” — słowa z opery *Józef* z 1825 roku, do której muzykę skomponował François Adrien Boieldieu, a libretto na motywach utworu Waltera Scotta napisał Eugène Scribe — E.O.J. Była w tym głosie głębia, ale zarazem coś tak niewinnego i jednocześnie mocnego, że profesorowi łzy stanęły w oczach”⁴⁴.

Wielkie poruszenie wśród bywalców opery wywołał debiut Piotra w roli George’a Browna, bohatera opery *Biała dama* opartej na motywach ze Scotta; oficer wraca w rodzinne strony, nie wiedząc, że tam się urodził, a przypomina o tym stara piosenka. O triumfie Piotra dowiadujemy się z relacji Emilii Hof i jej męża, którzy zostali przedstawieni matce i babce Piotra już po powrocie z premiery: „Burza oklasków od parteru aż po galerię, biła brawo cała opera królewska. Był to niezapomniany wieczór, wyjątkowy dzień w kronikach teatralnych. To więcej niż talent, to geniusz”⁴⁵ (tak opowiadał introligator Hof). Obie kobiety odwiedził również uszczęśliwiony Piotr z nauczycielem. Triumf był pełny; nie stało się tak, jak przestrzegał jeden z kolegów nauczyciela śpiewu, mówiąc: „Można w domu w szlafroku być wielkim aktorem [...]. Można być wielkim w dziennym świetle, ale okazać się miernym w świetle kinkietów w przepełnionej sali”⁴⁶. „Wszędzie, w całym mieście mówiono o nim, młodym, pięknym, cudownym śpiewaku. Oto jak daleko zaszedł Piotr Szczęściarz”⁴⁷.

Andersen przedstawił szczęśliwą parę: była tancerkę i introligatora, którzy pobrali się jako starzy ludzie, ale bardzo się kochali. Emilia zaprosiła Piotra do swojego „kącika za piecem”, czyli do pokoiku z kaflowym piecem, portretami na ścianach (Gutenberga, Franklina, Szekspira, Cervantesa, Moliere, Homera i Osjana — literackich mistrzów samego Andersena), wycinanką przedstawiającą tancerkę (opatrzoną wierszem przez Hofa). Małżonkowie wciąż zapewniają sobie o wzajemnej adoracji; Emilia mówi o mężu, że jest uroczym

⁴³ Ibidem, s. 56.

⁴⁴ Ibidem, s. 63.

⁴⁵ Ibidem, s. 76.

⁴⁶ Ibidem, s. 75.

⁴⁷ Ibidem, s. 77.

człowiekiem, on dodaje, że wtedy, kiedy wkłada odświętny strój, ona nieco zawstydzona przekonuje, nawiązując do zawodu męża: „Ty jesteś piękny nawet bez oprawy”⁴⁸. Hof, zasłuchany w słowa żony, powiedział o niej: „Ona ma w ustach złoty młynek; ona zrewanżowała się podobnym komplementem: A ty masz w sercu złote ziarno”⁴⁹. Andersen, z czułością kreśląc portret Hofów, skomentował: „Tak to sobie żartowało tych dwoje starych ludzi”⁵⁰. W tym fragmencie dodatkowego znaczenia nabiera współcześnie fragment opowiadania Emilii, że u jej siostry nie można używać pewnych słów, na przykład „Murzyn” (bo córka zaręczyła się z chłopcem, „który ma w swych żyłach murzyńską krew”), „kłopoty pieniężne” czy „las” (nazwisko męża drugiej córki).

Radość Piotra z tak udanego debiutu przyćmiły wiadomości od pani Gabrielowej o zaręczynach córki aptekarza, która młodzieńcowi wydawała się najważniejszą osobą. Piotr zwierzył się nauczycielowi, a ten opowiedział mu swoją historię o tym, że nie mógł poślubić dziewczyny, która nie była Żydówką, a on nie chciał się ochrzcić. Ten wątek posłużył Andersenowi do wypowiedzenia kilku uwag natury ogólnej o życiu ludzkim: „wszystko, co się na świecie dzieje, dzieje się dla naszego dobra”⁵¹ (słowa nauczyciela — E.O.); „Życie to ciągle mijanie [...]. Wszystko na świecie mija, // Radość, smutek i łzy”⁵² (z tekstu piosenki Piotra — E.O.).

Kolejny sukces odniósł Piotr w roli Hamleta w operze Thomasa (Ambroise Thomas, 1811–1896 — kompozytor francuski). Andersen przy okazji opisuje niektóre sceny operowe, zwłaszcza scenę śmierci Ofelii, zwracając uwagę na obraz bohaterki nad brzegiem jeziora, jej odbicie w wodzie, kusicielski śpiew rusalek dochodzący z głębi, motyw nenufarów — „silny prąd wody porywa ją na dno jak zerwany kwiat”⁵³; „Ofelia pozostała uroczym kwiatem lotosu na dnie ciemnego jeziora”⁵⁴.

⁴⁸ Ibidem, s. 73.

⁴⁹ Ibidem, s. 74.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 80.

⁵² Ibidem, s. 82.

⁵³ Ibidem, s. 84.

⁵⁴ Ibidem, s. 85.

Pisarz zastanawia się też (rozmawia o tym małżeństwo kupców) nad rolą geniuszu, który przesądził o karierze Piotra, oraz nad obecnością bądź nieobecnością Boga w teatrze. A w usta matki Feliksa wkłada słowa złośliwe pod adresem krytyków literackich: „Podobno wielu wybitnych poetów nie zdaje sobie sprawy z tego, jak piękne jest to, co stworzyli, i dopiero filozofowie muszą im to wyjaśnić”⁵⁵.

Feliks próbował skierować zainteresowania Piotra ku młodym kobietom — „Jesteś szczęśliwym człowiekiem, ale wydaje się, że wcale nie wiesz, co to znaczy być młodym!”. Na takie wątpliwości Feliksa narrator odpowiada z niezachwianą pewnością: „Piotr dobrze wiedział, ale na swój sposób. Całym swym młodym, gorącym sercem kochał sztukę, to ona była jego miłością, ona wznosiła jego duszę ku słońcu, ku radości”⁵⁶.

W niektóre rozdziały Andersen wplata słowa poetyckich tekstów, których autorem był Piotr i do których komponował melodie; tak jest na przykład w rozdziale XIV, w którym znajduje się liryk sławiący narodziny wiosny. Piotrowi przypisuje Andersen zainteresowanie koncepcją Wagnera — „Cenił w niej jasno skryształizowane cechy, recitativo tak dobrze obmyślane, całą akcję dramaturgicznie opracowaną, bez dłużyzn wciąż powracających refrenów melodii. Te wstawiane do opery wielkie arie to coś całkiem sprzecznego z naturą”⁵⁷. Piotr, jak pisze Duńczyk, wyrażając pewnie własne gusta muzyczne, „wolał właściwą operę od śpiewograju”; przechodzenie od śpiewu do recytacji przypominało mu „przechodzenie z marmurowych schodów na drewniane, a nawet schody prowadzące do kurnika [...] cały poemat powinien żyć i oddychać dźwiękami”⁵⁸. Kolejną więc znakomitą rolą był Lohengrin w operze Richarda Wagnera.

Anna Harvell Celenza⁵⁹ dostrzegła w opowieści Andersena po pierwsze, jego zainteresowania i wiedzę muzyczną (podczas 30 podróży po Europie Andersen wielokrotnie uczestniczył w operach

⁵⁵ Ibidem, s. 86.

⁵⁶ Ibidem, s. 87.

⁵⁷ Ibidem, s. 91.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ <http://www.rilm.org/historiography/celenza.pdf> (dostęp: 17.03.2012).

i koncertach), a po drugie, zwróciła uwagę na głos pisarza w sporze o hasła antysemickie, ujawniane na przykład w nacjonalistycznych koncepcjach artystycznych Wagnera⁶⁰. Autorka zajmuje się dwoma tekstami: wczesnym *Wandering through the opera gallery* (z licznymi zagadkami muzycznymi i fragmentami wielu znanych ówczesnej publiczności kompozycji operowych) oraz ostatnią powieścią Andersena — *Piotrem Szczęściarzem*.

Powstanie powieści *Piotr Szczęściarz* Celenza łączy z fascynacją, jaką Andersen przejawiał pod koniec lat sześćdziesiątych w stosunku do duńskiego filozofa Hansa Christiana Ørsted, francuskiego poety Charlesa Baudelaire'a oraz niemieckiego kompozytora Richarda Wagnera, których, jej zdaniem, cechowała refleksja nad przyszłością sztuki.

Piotra Szczęściarza Andersen zaczął pisać w przeddzień duńskiej premiery opery *Lohengrin* Wagnera. Bohater powieści stanowi wzór artysty dla Andersena — tworzy w duchu nowoczesnym, wzorując się na Wagnerze, a jednocześnie ceni Beethovena i Mozarta.

Andersen był rozzarowany antysemickimi hasłami, które pojawiały się na przykład w Danii. Jego przyjaciele i opiekunowie ostatnich lat życia — Melchiorowie oraz rodzina Henrique — byli znaczącymi członkami gminy żydowskiej w Kopenhadze i dlatego w maju 1868 roku pisarz odwiedził cmentarz żydowski w Paryżu, w grudniu 1869 roku oddał hołd w Nicei Giacomo Meyerbeerowi (1791–1864), a specjalnym szacunkiem darzył Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego (1809–1847).

W kreacji nauczyciela muzyki, który był Żydem, Andersen wykorzystał studia nad Talmudem i judaizmem, które podjął, poznawszy reakcję swoich przyjaciół na antysemickie wypowiedzi. Bohater ma wiele szlachetnych cech i w ocenie jego osoby to tylko powinno być ważne. W rozdziale X Piotr dowiaduje się, że jego nauczyciel jest Żydem. Najpierw słyszy od majordomusa, jak wiele dobra świadczy nauczyciel innym; służący nie ma wątpliwości, że nauczyciel jest jak święty. Piotr nie rozumie jednak, dlaczego nauczyciel nie chodzi

⁶⁰ Por. ten problem: http://wyborcza.pl/1,76842,5846452,Wagner_Zydzi_nowoczesnosc.html (dostęp: 17.03.2012).

do kościoła. W rozmowie pojawia się także krótka lekcja o tym, jaką księgą jest Talmud, że napisali ją „mądrzy ludzie z najstarszych czasów”, że można tam znaleźć takie nauki, jak: „nagroda za dobre czyny jest jak daktyl, dojrzewa późno i wtedy staje się słodka”; „Twój przyjaciel ma przyjaciela, a przyjaciel twego przyjaciela ma swego przyjaciela. I dlatego bądź ostrożny w swojej mowie”; „Nikt nie może przeskoczyć przez swój własny cień”; „Stąpaj po cierniach, gdy masz na nogach buty”⁶¹. Nauczyciel wyraźnie mówi, że jako Żyd wciąż sięga do Talmudu. Zarówno Piotr, jak i jego matka oraz babka, dowiedziawszy się o tym, nie mają żadnych wątpliwości, że „profesor śpiewu jest czcigodnym człowiekiem, któremu rzadko kto może dorównać”⁶². Także w życiu Piotra odegrał wielką rolę — jako nauczyciel, przyjaciel, doradca i przez długi czas anonimowy sponsor.

W kończącym artykuł podsumowującym akapicie autorka pisze o zachowaniu równowagi między tradycją a nowoczesnością. Stwierdza, że tacy artyści, jak Mozart czy Beethoven będą żyli wiecznie, ale równocześnie każdy wiek będzie miał swoich wielkich współczesnych, jak na przykład Wagner, Andersen czy... Piotr Szczęściarz.

Piotr został wprowadzony na salony, stał się bywalcem u pewnej wdowy, baronowej z szesnastoletnią córką. Andersen pokazuje atmosferę takich miejsc, zastanawia się też nad względnością ocen i przemijaniem sławy. Opisując obraz z młodą parą i mnichem, wypowiada zdanie dotyczące miłości: „twarz tego człowieka [mnicha — E.O.] nosiła wyraz smutku, można było wyczytać z niej jego myśli, historie straconego, zmarnowanego życia. Nie zaznał szczęścia w miłości!”⁶³. Wnętrze salonu było wypełnione pięknymi materiałami, przedmiotami i roślinami, ale konwersacja „w tym całym przepychu przedstawiała najmniejszą wartość”⁶⁴. Piotr nie był próżny, więc w salonie bywał z radością, ale nie sądził, aby przyjęcia były organizowane na jego cześć, natomiast nauczyciel śpiewu okazywał

⁶¹ H.CH. ANDERSEN: *Piotr Szczęściarz...*, s. 70.

⁶² Ibidem, s. 71.

⁶³ Ibidem, s. 93.

⁶⁴ Ibidem, s. 95.

się krytyczny wobec takich rozrywek w domach arystokracji, do których zaprasza się artystów. „Należą oni do salonów jak kwiaty do wazonów, najpierw muszą ozdabiać, a potem się je wyrzuca”⁶⁵. Feliks zdenerwował Piotra swoimi wypowiedziami, na temat tego, czy Piotr powinien ożenić się bez miłości z bogatą wdową, czy z jej piękną córką. Piotr rozmyślał i mówił o tym, jak szybko przemija sława, zwłaszcza artystów scenicznych, co przypomina sztuczne ognie, blask meteorów czy obłoki przesłaniające słońce, które i tak się pojawi. Takie rozmyślenia wprowadził do swojej kompozycji, którą baronowa oceniła: „Wyraził pan w melodii pieśń swego życia”⁶⁶. Pod wpływem słów baronówny pojawiły się u Piotra myśli o Aladynie i jego cudownej lampie.

W przedostatnim rozdziale Andersen przenosi fabułę z salonów do małego domu poza miastem, w pobliżu królewskiego parku, domu otoczonego „pnącym się winem i różami, drzewami orzechowymi i owocowymi”⁶⁷, w którym była oranżeria, połączona z pokojem bawialnym rozsuwanymi drzwiami (co pani Hof, obeznanej z teatrem, przypomniało kulisy), kuchnia z piecem, spiżarnia. Ten mały, ale piękny i przytulny dom Piotr kupił dla najbliższych mu osób, czyli dla matki i babki. Andersen wprowadził pewnie w tym miejscu swoje marzenie o własnym domu, którego nigdy nie miał.

Ukoronowaniem twórczej drogi Piotra było skomponowanie muzyki i napisanie słów do opery, w której odtwarzałby główną rolę; w marzenia bohatera wpisana była koncepcja Wagnera. Andersen zwraca uwagę na geniusz artysty, odwagę, ale także na jego wątpliwości, czy podoła artystycznemu zadaniu, na wcześniejsze kompozycje przygotowujące do napisania wielkiego dzieła (fortepianowe improwizacje przypominające śpiew ptaków, romanse, pieśni wiosenne) oraz na impuls, który pozwolił połączyć w całość podjęte już działania i przemyślenia, czyli wypowiedziane przez baronównę słowo „Aladyn”. Andersen napisał o bohaterze, że „Piotr był jak Aladyn dzieckiem szczęścia”⁶⁸ oraz że „ze zro-

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 99.

⁶⁷ Ibidem, s. 103.

⁶⁸ Ibidem, s. 107.

zumieniem i przyjemnością powracał wciąż do lektury pięknych wschodnich baśni⁶⁹.

Piotr przedstawił gotową operę swojemu przyjacielowi i mistrzowi, który wydał bardzo pochlebną opinię, ale nie potrafił przewidzieć reakcji publiczności. Dialog między Piotrem i jego nauczycielem ujawnia relację mistrz — uczeń. Młodzieniec przedstawił gotowe dzieło, a mistrz dostrzegł i błędy w instrumentacji, i „rzeczy odważne i nowe”, jemu, jak przyznawał, dalekie, mówił o wpływie Josepha Haydna (nie Webera, jak u Wagnera), ale nie miał wątpliwości, że Piotr zasługuje na serdeczny podziw: „Ale zamiast sądzić, wolę cię teraz uściskać! — zawołał mistrz przepełniony radością. — Jakże to mogłeś wszystko stworzyć! — Wziął go w ramiona, powtarzając: — Szczęśliwy z ciebie człowiek!”⁷⁰.

Członkowie zespołu operowego różnili się w ocenach, jedni mówili o dziele mistrzowskim, inni — o być może „dętym”, skoro tyle w muzyce instrumentów dętych. Profesor uświadomił więc Piotrowi, jak różne mogą być oceny dzieła sztuki, przywołując analogię z obserwacją gwiazdy na niebie raz jednym, raz drugim okiem: „Gwiazda zmieniła miejsce, każde z ludzkich oczu widzi ją inaczej; jakże inaczej widzą oczy w ludzkiej zbiorowości!”⁷¹.

Ostatni rozdział powieści wypełnia opis premierowego spektaklu; Andersen, nie pomijając scenografii czy reakcji publiczności, szczególną uwagę zwraca na dźwięki instrumentów i głosy w tej wyobrażonej przez siebie operze (nie udało mi się sprawdzić, czy mógł słyszeć w jakimś teatrze operowym wykonanie takiej opery na motywach baśni o Aladynie i jego cudownej lampie) — od początkowej sceny do końcowej arii Piotra-Aladyna, którą śpiewał w otoczeniu duchów i z cudowną lampą w dłoni.

Operę otwierały dziecięce głosy i jakby śpiewy ptaków (kukułki, przepiórki, towarzyszące dziecięcym zabawom Aladyna). Odzywały się później rogi, a właściwie: „Popłynęło morze melodii, tak wzniosłej i harmonijnej, jaką tylko mogli stworzyć władcy naszych dusz

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 108.

⁷¹ Ibidem, s. 109.

i mistrzowie dźwięków”⁷². Piotr-Aladyn pięknie, czysto i niewinnie zaśpiewał modlitwę, która porwała słuchaczy. W drugim akcie:

Słyszać było melodię jak z „Armidy” Glucka i „Zaczarowanego fletu” Mozarta. Na scenie stał Aladyn pośrodku czarodziejskiego ogrodu. Miękkie, stłumione tony wydobywały się z kwiatów i kamieni, z przymyków [sic!] i głębokich szczelin — wszystkie te tony połączyły się w potężną harmonię dźwięków. Jak duchy przodków huczały w chórze, słysząc je było to z oddali, to z bliska, rosły i cichły. Po tym chórze zmieszanych głosów wzniósł się samotny śpiew Aladyna. Był to wielki monolog, to, co nazywa się arią. Dźwięczny głos, serdeczne, przenikające do głębi tony wywołały powszechne wzruszenie i zachwyt, który wzrósł jeszcze bardziej, gdy Aladyn otoczony śpiewającymi duchami ujął lampę szczęścia⁷³.

Zacytowane opisy spektaklu świadczą o wrażliwości pisarza na świat dźwięków muzycznych; Andersen pisze o brzmieniu, dynamice, harmonii, odpowiedniości wobec zdarzeń, emocji bohaterów i scenarii.

Historia o Piotrze Szczęściarzu zaczyna się w momencie narodzin, a kończy w momencie śmierci młodego artysty — w chwili największego triumfu, na scenie, w obecności ważnej dla niego dziewczyny, kiedy Piotr odbiera owacje publiczności zachwyconej i wręcz zahipnotyzowanej premierowym wykonaniem opery, którą skomponował na motywach *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. Andersen opisuje śmierć, która potwierdza talent Piotra i okazuje się chwilą wielkiej radości dla artysty przepełnionego miłością do sztuki i przeświadczonego o swojej wielkiej misji.

Ze wszystkich stron posypały się bukiety, pod jego nogami rozciągał się dywan żywych kwiatów.

Jakaż to chwila w życiu młodego artysty! Najpotężniejsza, najpiękniejsza. Nigdy nie osiągnąłby większego szczęścia. Czuł to. Wieniec wawrzynu dotknął piersi Piotra i upadł u jego stóp.

⁷² Ibidem, s. 110.

⁷³ Ibidem, s. 111.

Wiedział, czyja rzuciła go ręka. Widział młodą dziewczynę w loży koło sceny, baronównę, która stała z wysoko uniesioną głową jak bogini piękności, głośno radując się z jego triumfu.

Przeniknął go ognisty dreszcz, serce zabiło mu jak jeszcze nigdy, schylił się, żeby podnieść wieniec, przycisnął go do piersi i w tej samej chwili upadł.

Zemdlał? Umarł? Cóż się stało?

Kurtyna opadła.

— Umarł — powiedzieli.

Umarł pośród zwycięskiej radości, jak Sofokles podczas gier Olimpijskich, jak Thorwaldsen w teatrze w czasie symfonii Beethovena. Pękła aorta serca. Jak błyskawica zatrzymało się jego życie, bez bólu, wśród radości, w czasie pełnienia swej misji na ziemi.

Umarł. On, najszcześniejszy pośród milionów⁷⁴.

W powieści niewielkich rozmiarów Andersen umieścił te wszystkie wątki i kwestie, które pojawiały się w jego baśniopisarstwie. W *Piotrze Szczęściarzu* znaleźć można bezpośrednie odwołania do wcześniejszych tekstów. Całość powieści zawiera w sobie opis drogi życiowej człowieka, który dzięki swojemu talentowi, wręcz geniuszowi, pracowitości, wsparciu rodziny i możliwych protektorów, a także z woli Boga zajmuje wysoką pozycję w hierarchii społecznej, stając się znakomitym artystą operowym. Andersen przedstawia skalę wartości, którym warto hołdować; największą miłością Piotra jest sztuka, w której znajdują odbicie ludzkie emocje i natura, ale w życiu liczy się także rodzina, wiara i miłość. Powieść wraz z opisem nagłej śmierci w chwili triumfu spełnionego artysty wydaje się stanowić zarówno odbicie doświadczeń życiowych genialnego pisarza, doskonałego znawcy teatru oraz muzyki, jak i projekcję marzeń o wielkiej unieśmiertelniającej sławie człowieka, dla którego tworzenie, wyrażające emocje artysty, jak również oddziałujące na publiczność europejską, było najważniejszą wartością. *Piotr Szczęściarz* jest więc rodzajem zwięzłego podsumowania drogi życiowej i artystycznej, a także przesłaniem do współczesnych Andersenowi czytelników i tych z następnych wieków.

⁷⁴ Ibidem, s. 111–112.

Sześćdziesięcioletni Andersen utkał opowieść z własnych życiowych i artystycznych doświadczeń, obserwacji i przemyśleń, powtarzając też poszczególne motywy, które wcześniej zawarł w baśniach i opowieściach. Opowiedział historię człowieka, który miał wiele szczęścia w życiu, sam czuł się szczęśliwy i spełniony, i takim był postrzegany przez innych — aby w fikcyjnym świecie powieści wyrazić w słowach miłość do najbliższych kobiet z rodziny, matki i babki, oraz miłość do muzyki, a także wyrazić przekonanie, że wielką wartością jest być artystą, jeśli zostało się obdarzonym talentem; inne życiowe zatrudnienia mają drugorzędne znaczenie.

Sándor Márai w jednej z poetyckich refleksji zatytułowanej *Andersen* (inne, które można by odnieść do Andersena, dotyczą na przykład śniegu czy lodowych wzorów) napisał:

Zimowe popołudnie z szarymi jedwabnymi zasłonami, jakby każdy przedmiot i każde życie pograżyły się w jakimś obcym żywiole, który jest lżejszy od wody i mgły, wszędzie przenika i wszystko w sobie zasklepia; czym jest ten żywioł? Tak żyją, wędrują, dziwią się przedmioty i ludzie w bajkach Andersena. Zimowe popołudnie, a świat jest zamknięty w jakimś żywiole jak w bajce. W rzeczy samej, to było na początku, ten »świat w bajce«, lecz pewnego dnia bajka się skończyła. Koniec bajki i bomba, a kto słuchał ten trąba⁷⁵.

Márai trafnie wskazał na melancholię obecną w prozie Andersena, przełamowaną przez humor i ironię. *Piotr Szczęściarz* jest poważnym tekstem, refleksyjnym wobec sztuki, ale też pogodnym, mimo że bohater zmarł młodo, gdyż spotkała go śmierć, o jakiej marzy wielu artystów — na scenie; słowa pisarza węgierskiego można by odnieść raczej do wątków bohaterów, którzy występowali w przywoływanych w *Piotrze Szczęściarzu* tekstach libretta czy pieśni.

Jackie Wullschläger rozdział biografii Andersena zatytułowała *Aladyn w szkole*; w świetle tego rozdziału nie ulega wątpliwości, że pisarz przetworzył w *Piotrze Szczęściarzu* wątki ze swojego życia, związane z edukacją gimnazjalną, pobytem na stacji u niechętnie

⁷⁵ S. MÁRAI: *Niebo i ziemia*. Przeł. F. NETZ. Warszawa 2011, s. 57.

usposobionego do „wyrośniętego” gimnazjalisty nauczyciela i wykorzystującego go jako opiekuna dla dzieci. Andersen napisał powieść życzeniową; przedstawił takie warunki na stacji i takie osoby, jakie pewnie sam chciałby mieć i znać, a tak nie było. Badaczka wspomina także o popularnej sztuce Adama Gottloba Oehlenschlägera *Aladyn*, która zyskała wtedy miano dramatu narodowego⁷⁶.

⁷⁶ J. WULLSCHLÄGER: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005, s. 74–98.

Zakończenie — jak czytać opowieści Andersena

W przedmowie do trzytomowego wydania (z 2006 roku) baśni Andersena Klaus Peter Mortensen omawia wiele cech pisarstwa Duńczyka, co można także uznać za ważne wskazówki dla czytelników. Powtórzę skrótowo najważniejsze ustalenia Mortensena. Badacz pisał, że „baśnie Andersena są formą literacką naśladowującą ustną narrację”¹ (język baśni i opowieści łączy w sobie doświadczenie językowe Andersena z Odense oraz z nauki w gimnazjum). Narrator w opowieściach zwraca się do dziecka i do dorosłego, mówi także o samym opowiadaniu. Przekaz językowy jest prosty i bezpośredni, ale elementy świata przedstawionego są symbolami „leżącego głębiej znaczenia”². Andersen zwraca uwagę dorosłego czytelnika na sprawy, których ten już nie dostrzega; zachęca, aby próbował zmieniać sposób widzenia świata i życia; „bez normalnej świadomości dorosłego nie istniałaby możliwość formułowania przekazu, nie mógłby istnieć narrator. [...] bez alternatywnego, pierwotnego świata doświadczeń w ogóle nie istniałoby nic, co wymagałoby zgłębienia — i w konsekwencji nic baśniowego do opowiedzenia”³.

Mortensen sugeruje, że „świat baśniowy to nie świat fantastyczny czy mistyczny istniejący obok tego, w którym żyjemy, tylko za-

¹ K.P. MORTENSEN: *Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena*. W: H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 16.

² Ibidem, s. 18

³ Ibidem, s. 21.

pomniany albo odrzucony wymiar rzeczywistości⁴; Andersen próbuje jako dorosły człowiek odtworzyć dziecięcy sposób postrzegania świata i dziecięcą duszę, na co dziecko nie ma odpowiedniego języka. Za podstawowe cechy Andersenowskiej baśni Mortensen uznaje różnorodność i zmienną perspektywę narracyjną; taka różnorodność i narrator nomada są wyrazem „wiecznie poszukującej świadomości”⁵. Badacz wskazuje, że baśnie i opowieści Andersena, komiczne, tragiczne, sentymentalne czy jadowicie ironiczne, napisane zostały jako na przykład baśnie symboliczne (*Mała syrenka* — 1837 rok; *Słowiak* — 1844 rok; *Królowa Śniegu* — 1845 rok; *Dzwon* — 1845 rok; *Cień* — 1847 rok; *Córka króla moczarów* — 1858 rok; *Lodowa Pani* — 1862 rok), podania, parable, bajki, wiersze sytuacyjne, opowiadania fantastyczne, realistyczne, moralizujące (*Gryka* — 1841 rok; *Len* — 1848 rok), historyczne, nowele, szkice, a niejednokrotnie utwór łączący w sobie rozmaite cechy gatunkowe.

Mortensen przypomina, że w 1849 roku Meir Aron Goldschmidt pisał, że Andersen posiada jakby pierścień Aladyna, czyli niezwykle dar wydobywania poezji czy duchowości ze wszystkiego („potrafi sięgnąć do rynsztoka, gdzie nikt niczego nie zgubił, i ku zdumieniu stojących wokół, nie brudząc palców, wyciąga z niego złoty klejnot”⁶). W opowieściach Duńczyka ujawnia się zdolność do empatii, która polega na wczuciu się w nastroje innych (*Serdeczny żal*), a także na ukazywaniu takiego otoczenia, które jest pozbawione uczuć (*Calineczka* czy *Brzydkie kaczątko*). „Łabędzie są nie tylko wizualizacją prawdziwej tożsamości kaczątko, [są też — E.O.] posłańcami z wymiaru leżącego ponad ciasnym kaczym podwórkiem. Jaskółka [z *Calineczki* — E.O.], skowronek [ze *Stokrotki* — E.O.] i łabędzie to wolno latające istoty związane z boskim słońcem”⁷.

Bohaterowie opowieści Andersena mają indywidualne rysy, są osobowościami, może nie za bardzo złożonymi, ale o wyrazistym rysunku psychologicznym i symbolicznym; „Nie wiemy, co symbo-

⁴ Ibidem, s. 19.

⁵ Ibidem, s. 22.

⁶ Ibidem, s. 23.

⁷ Ibidem, s. 28.

lizują, nim nie przeczytamy opowieści”⁸. Przykładowo — *Mała syrenka* jest baśnią symboliczną, syrenka ucieka z podwodnego świata, w którym kryje się też okrucieństwo; dociera do „duchowo-boskiej sfery, która jest prawdziwym domem jej altruistycznej duszy”⁹; następuje przemiana: syrena — człowiek — dusza. Świat u Andersena nie jest do zdobycia jak w klasycznych baśniach; świat trzeba przetrwać.

Zdaniem Mortensena, w opowieściach Andersen interpretuje kluczowe pojęcia chrześcijaństwa, to znaczy grzech, karę, błędzenie, łaskę, zbawienie i zmartwychwstanie; cierpienia syrenki czy stokrotki przypominają cierpienia Chrystusa. W świecie wartości Andersena dostrzec można dualizm; egotyzm, interesowność, egocentryzm, wąskie horyzonty, słabą zdolność rozumienia — z jednej strony, z drugiej — altruizm, dziecięcość, naiwność, pierwotność, otwartość, wrażliwość; „Przestrzeń fizyczna jest znakiem przestrzeni wewnętrznej, psychologicznej, przestrzeni świadomości — przestrzeni duszy”¹⁰; świat ludzki istnieje między dwiema skrajnościami: powyżej jest świat powietrza i tego, co boskie, a poniżej — kurz, błoto, zimno czy piekielny ogień.

Mortensen wskazuje na kilka innych problemów, na przykład w opowieściach ważny jest problem tożsamości; kaczętko odkrywa własną tożsamość, patrząc na swoje odbicie w wodzie; Kaj dzięki Gerdzie odzyskuje zdolność widzenia prawdziwego, a nie skażonego odłamkiem zwierciadła. W *Cieniu* Andersen zdemaskował oszustwo i grę pozorów w świecie człowieka. W *Dzwonie* zawarł tezy filozofii przyrody.

Kalosze szczęścia są jednym z pierwszych utworów, które (mimo obecności przedmiotu i wątków fantastycznych) cechuje realizm topograficzny (opisy Kopenhagi), społeczny czy historyczny; Mortensen podaje kilkanaście przykładów tego rodzaju opowiadania, szkice (refleksje na temat obrazów — *Dwa obrazki z Kopenhagi*) czy nowele — o samotności, śmierci, odrzuconej miłości, niesprawiedli-

⁸ Ibidem, s. 26.

⁹ Ibidem, s. 29.

¹⁰ Ibidem, s. 30.

wości społecznej, historycznych zdarzeniach. Andersen ukazywał ideały kultury chrześcijańsko-mieszczańskiej (dom syrenki – salonik biedermeierowski).

Badacz zwraca także uwagę na baśniowe nowele, za które uznaje trzy wielkie opowiadania, a mianowicie: *Córkę króla moczarów* (1858 rok), *Lodową Panią* (1861 rok) oraz *Driadę* (1868 rok), opowieści psychologicznie i symbolicznie pogłębione o fantastycznych bohaterkach, które poruszają się w realnym świecie; do tej grupy zalicza również *Ciocie Bólżęba* (1874 rok) – opowieść o artyście i związku między rezygnacją z miłości i twórczością.

Dla Mortensena twórczość Andersena jest poszukiwaniem uniwersalnej formuły poezji, która zbliża się do rzeczywistości, chcąc uchwycić jej różnorodność („jego baśnie i opowieści są urzeczywistnieniem idei poezji uniwersalnej. A jeśli jego dzieło cechowała taka różnorodność [gatunkowa; postawy – komiczna, tragiczna, naiwna, refleksyjna, ironiczna – E.O.], to dlatego że nawet uniwersalna poezja mogła się jedynie przybliżać do wielorakiej, złożonej rzeczywistości”¹¹), ale może być tylko fragmentem złożonym z fragmentów (opowieść w *Ciocie Bólżęba* jest, według mnie, takim fragmentem).

Niels Kofoed zwraca uwagę na obecność arabeski i groteski w twórczości Andersena (z elementami klasycznymi, romantycznymi i modernistycznymi)¹². W arabesce można bowiem dostrzec spłót (jak w tkaninie) wielu cech i elementów; także satyry i dziecięcości. Kofoed porównuje twórczość Andersena do patchworku, do kolorowej, wzorzystej tapety czy gobelinu, ale też do rapsodów greckich czy kompozycji muzycznych (np. muzycznej fantazji). Píše, że genialny Duńczyk pojmował życie jako podróż w czasie i przestrzeni. Andersena fascynowały rozmaite drobiazgi – przedmioty czy epizody, ale zawsze zmierzał do ogólnego poziomu (czyli do ujęcia problemów na płaszczyźnie filozoficznej i religijnej).

W dziełach Andersena obecne są: humor, autoironia (pisał o sobie samym; a jego charakter zawierał cechy narcystyczne), kolor (jak

¹¹ Ibidem, s. 43.

¹² N. KOFOED: *The Arabesque and the Grotesque – Hans Christian Andersen De-composing the World of Poetry*. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_e.html?id=10948 (dostęp: 3.04.2013).

u malarza groteski), elementy poetyckie (wielokrotnie w jego prozie pojawia się poezja) i muzyczna fantazja.

Jedna z wycinanek Andersena z trzeciego tomu baśni¹³ określona jest właśnie jako arabeska. Wycinanka przedstawia takie elementy, jak: łabędzie, syreny, palmy, mężczyzn i diabelskie maski. Wykonana została z niebieskiego papieru w 1859 roku; ma wymiary: 24 × 19,5 cm.

Lone Koldtoft cytuje fragment rozprawy Johana de Mylius o wycinankach Andersena. Mylius uważał, że Andersen był człowiekiem wielu talentów, wysoce kreatywnym, o wyobraźni w ciągłym ruchu, która potrafiła wydobyć „coś” ze wszystkiego; uprawiał różne rodzaje twórczości literackiej i jak nikt inny potrafił czytać swoje utwory, także robotnikom i studentom w Kopenhadze; śpiewał, szkicował wrażenia z podróży, robił kolaże i książki ze swoimi ilustracjami, wycinał¹⁴.

Jak więc czytać Andersena?

W świetle uwag Mortensena i wielu innych badaczy oraz własnej lektury można sformułować kilka wskazówek lekturowych. Przede wszystkim trzeba starannie dobierać wydania opowieści Andersena, aby poznać pełną, mimo że tłumaczoną, wersję tekstu, a nie czytać teksty okrojone i przystosowane w sferze słów i ilustracji dla najmłodszego odbiorcy. Podczas lektury warto pamiętać o wielu cechach pisarstwa Duńczyka, na przykład o tym, że Andersen:

- tworzył w romantyzmie, nawiązując do oświecenia i przeczuwając czy zapowiadając modernizm;

¹³ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862–1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 331.

¹⁴ L. KOLDTOFT: *Andersen was just an Excuse*. http://books.google.pl/books?id=ooxf03ikbEC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=lone+koldtoft++andersen&source=bl&ots=R-CxGvOHXm&sig=jslajye6A3gn695RXEyErY9oWnM&hl=pl&sa=X&ei=yiBXUc_6BsjZsgbG94HADw&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=lone%20koldtoft%20%20andersen&f=false (dostęp: 30.03.2013).

- opowiadał historie — całego życia bohaterów lub wybranych epizodów;
- nie był konsekwentny; mieszał rodzaje, tematy, style;
- układał teksty z różnych fragmentów czy nawet słów; powstawała jakaś całość, ale nie na wzór regularnej mozaiki, lecz — wielokształtnego patchworku;
- szył, wycinał, pisał, mówił i opowiadał — czyli dostrzegał całość i szczegóły;
- wprowadzał wątki autotematyczne;
- bawił się tworzeniem; wprowadzał czasami niesamowite motywy (zabawne, przerażające, odrażające, kpiarskie);
- wszystko robił po to, aby wyrazić własną wizję świata — pełną powagi, melancholii, poczucia tragiczności losów człowieka, zwłaszcza miłości, zanurzoną w religijności;
- tworzył fabułę zawierającą refleksję, ale także opisy, świadczące o jego dużej wrażliwości na piękno pejzażu czy elementów przyrody;
- wprowadzał wątki sztuki, zwłaszcza muzyki, ale też rzeźby czy malarstwa;
- pisał o śmierci; czynił śmierć bohaterką utworów;
- wprowadzał wiele elementów autobiograficznych;
- pisał baśnie magiczne, opowieści triksterskie (opowieści o Klauisie, o pchle i profesorze) i legendy;
- tworzył teksty na kształt arabski;
- mieszał powagę z żartem, kpiną, drwiną, ironią, absurdem, czyli jego teksty mają charakter groteskowy;
- mieszał racjonalność z fantazją i emocjami; realizm z fantastyką i groteską;
- mimo że nie miał własnego domu i rodziny, jego domem, rodziną i ojczyzną był świat, który go zadziwiał i wzruszał, którym się zachwycał, oraz tworzona przez niego literatura, kiedy szukał słów, aby świat opisać.

Andersen przekazywał czytelnikom (najpierw słuchaczom) wiedzę o świecie, przepis na życie, swoje losy i nastroje. Miał świadomość zmienności wszystkiego, złych i dobrych stron zdarzeń, ludzi i świata w całości, a pociechy szukał w Biblii, wierząc w opiekę i ma-

drość Boga. Zajmował się psychologiczną kwestią pamięci i wspomnień, filozoficznymi pojęciami: prawdą, dobrem i pięknem, naturą światła w aspekcie fizycznym i metafizycznym, duchowością człowieka, żywiołem powietrza, pamięcią przedmiotów (np. szyjki od butelki czy wykorzystaniem kamienia nagrobnego w gospodarstwie domowym i pamięcią o tych, których upamiętniał w *Starym nagrobku*) i wieloma innymi kwestiami, w tym także natury filozoficznej (*Ślimak i krzak róży* — być zamkniętym w sobie i tylko dla siebie; być otwartym na zewnątrz), historycznoliterackiej (*Muza nowego stulecia* — rodzaj płomiennego manifestu wypowiedzianego z myślą o przyszłych pokoleniach).

Andersen wraca do tematów podejmowanych we wcześniejszych opowieściach, niekiedy opisuje jakieś miejsca dużo dokładniej, w innych tekstach wypowiada w odmienny sposób swoje przemyślenia czy jakieś kwestie natury fizycznej czy filozoficznej.

W wielu tekstach pisze o swoim zamyśleniu do opowieści; wprowadza taki wątek, a opowiadaczem nie zawsze jest trzecio-osobowy narrator, czasem są nim upersonifikowane przedmioty lub zjawiska, na przykład wiatr (*Wiatr opowiada o Waldemarze Daae i jego córkach*). Andersen traktuje świat jak księgę, którą należy czytać, aby dostrzec znaczenia szczegółów, a jednocześnie uchwycić myślowo całość.

Samo morze zdawało się wielką księgą, z której można było się uczyć, każdego dnia otwierało nową stronicę; woda gładka jak lustro, łagodne fale, gwałtowny wiatr; sztorm¹⁵.

Patrząc na świat o różnych porach roku i dnia, w rozmaitym oświetleniu Andersen myśli także o życiu — od narodzin do śmierci, odczuwa rozmaite emocje, a następnie jako literat konstruuje lub rekonstruuje historie, które wypełnia rozmaitymi zdarzeniami, relacjami międzyludzkimi, emocjami czy przeżyciami oraz przemyśleniami. Ujawnia się żywa wyobraźnia i chłonny, żywy umysł, wiedza i inteligencja, wrażliwość emocjonalna i zmysłowa.

¹⁵ H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006, s. 311.

Narracja opowiadań prowadzona jest w 3. lub 1. osobie (wtedy Andersen czyni narratorem bohaterów lub świadków zdarzeń, wielokrotnie animując rzeczy, rośliny lub zwierzęta czy wymyślając fantastyczne postacie). Na przykład w *Wiatr opowiada o Waldemarze Daae i jego córkach* wiatr jest zarówno przedmiotem opisu (zwłaszcza zaraz na początku), jak i opowiadającym historię rodziny. Z kolei w *Szyjce od butelki* opowiadanie o tym, w jakich miejscach pojawiał się przedmiot, jest też historią dwojga ludzi, którzy zaręczyli się, ale tylko dziewczyna dożyła starości, a chłopak utonął podczas rejsu. Historia zabawki, cynowego żołnierzyka, jest właściwie historią miłosną.

Wskazane wyliczenia stanowią zaledwie przyczynek do syntezy dorobku prozatorskiego duńskiego pisarza; polska monografia Andersena, w której można by omówić takie zagadnienia, jak: miłość, wiara, sztuka, przyroda, narracja, powtarzalność elementów, motywów, sytuacji, wciąż pozostaje niezrealizowanym projektem. Nie ulega jednak wątpliwości, że poznawanie tekstów Hansa Christiana Andersena może wywołać tak przyjemność czytelniczą w procesie lektury, jak intelektualną — w procesie interpretacji.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- ANDERSEN H.CH.: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006.
- ANDERSEN H.CH.: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852—1862. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006.
- ANDERSEN H.CH.: *Baśnie i opowieści*. T. 3: 1862—1873. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006.
- ANDERSEN H.CH.: *Obrazki z cieni*. „Odra” 2007, nr 7—8.
- ANDERSEN H.CH.: *Piotr Szczęściarz*. Przeł. S. BEYLIN. Ilustrowała B. TUCHANOWSKA. Warszawa 1972.
- ANDERSEN H.CH.: *A Walking Tour from Holmen's Canal to the Eastern Point of Amager in the Years 1828 and 1829*. Copenhagen 1829.

Biografie

- ANDERSEN H.CH.: *Baśń mojego życia. Autobiografia*. Przeł. I. CHAMSKA. Łódź 2003.
- ANDERSEN J.: *Hans Christian Andersen a new life*. Translated from the Danish by T. NUNNALLY. New York—Woodstock—London 2005.
- DALAGER S.: *Podróż w błękicie. Powieść o Hansie Christianie Andersenie*. Przeł. B. SOCHAŃSKA, J. TAMBORSKA. Warszawa 2007.
- PRINCE A.: *Hans Christian Andersen. The Fan Dancer*. London 1998.
- WULLSCHLÄGER J.: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2005.

Opracownia

- Andersen — baśń wobec świata. Materiały z sesji literackiej. Gdańsk, 21—22 kwietnia 1995 roku.* Gdańsk 1997.
- Andersen Hans Christian.* Edited and with introduction by H. BLOOM. Philadelphia 2005.
- ATTRIDGE D.: *Jednostkowość literatury.* Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007.
- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism.* Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1985.
- Bajki Ezopowe.* Przełożył i opracował M. GOLIAS. Wrocław—Kraków 1961.
- BAŁUS W.: *Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego „Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami”.* „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- BAŁUS W.: *Mundus melencholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki.* Kraków 1996.
- BARTHES R.: *Imperium znaków.* Przeł. A. DZIADEK. Warszawa 1999.
- BARTHES R.: *S/Z.* Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999.
- BALL R. [i in.]: *Sztuka animacji. Od ołówka do piksela. Historia filmu animowanego.* Red. J. BECK. Przeł. E. ROMKOWSKA, A. KOŁODYŃSKI. Warszawa 2006.
- BIEDERMANN H.: *Leksykon symboli.* Tłum. J. RUBINOWICZ. Warszawa 2003.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty.* Warszawa 2000.
- BIEŃCZYK M.: *Przezroczystość.* Kraków 2007.
- BLAKE W.: *Poezje wybrane.* Przeł. Z. KUBIAK. Warszawa 1991.
- BRUNER J.: *Kultura edukacji.* Kraków 2005.
- BUDZISZEWSKA M., DRYLL E.: *Poczucie dorosłości a opowieść o własnych rodzicach. Badanie z wykorzystaniem strukturalnej analizy tekstu.* W: *Narracja. Teoria i praktyka.* Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- BURZYŃSKA A.: *Idee narracyjności w humanistyce.* W: *Narracja. Teoria i praktyka.* Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- BURZYŃSKA A.: *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce.* W: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury.* Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2004.
- CHOJNACKI H.: *Poeta zadziwiających sprzeczności.* W: *Andersen — baśń wobec świata. Materiały z sesji literackiej. Gdańsk, 21—22 kwietnia 1995 roku.* Gdańsk 1997.
- CHRZĄSTOWSKA B. [i in.]: *Skarbiec języka, literatury, sztuki. Wypisy z ćwiczeniami. Kultura XX wieku i jej tradycje. Podręcznik dla klasy I liceum ogólnokształcącego i profilowanego, zakres podstawowy i rozszerzony.* Red. B. CHRZĄSTOWSKA. Poznań 2002.
- CHWIN S.: *Kaj i nieczułe serce.* „Tygodnik Powszechny” z 27 lutego 2007.
- CIORAN E.: *Na szczytach rozpacz.* Warszawa 2007.
- CONNOR S.: *Mucha. Historia — antropologia — kultura.* Kraków 2006.
- CZAPIŃSKA W.: *Odense — Kopenhaga — Andersen „Podróżować znaczy żyć”.* W: *EADEM: Magiczne miejsca literackiej Europy.* Warszawa 2002.

- CZERMÍŃSKA M.: *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*. W: *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- DĄBROWSKA A.: „Tę żabę trzeba zjeść”. *Językowo-kulturowy obraz żaby w polszczyźnie*. W: „Język a Kultura”. T. 13. Red. A. DĄBROWSKA, J. ANUSIEWICZ. Wrocław 2000.
- DERRIDA J.: *Psyché. Odkrywanie innego*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997.
- DOBIERZEWSKA-MOZRZYMAS E.: *Fraktale a ewolucja*. W: *O nauce i sztuce*. Red. J. MOZRZYMAS. Wrocław 2004.
- DUDEK Z.W., PANKALLA A.: *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*. Warszawa 2005.
- DYDUCH B. [i in.]: *To lubię! Podręcznik do języka polskiego dla klasy czwartej. Książka nauczyciela*. Warszawa—Kraków 1994.
- DYDUCH B., JĘDRYCHOWSKA M., KŁAKÓWNA Z.A.: *To lubię! Podręcznik do języka polskiego dla klasy czwartej. Teksty i zadania: książka ucznia*. Kraków 1994.
- DUTKA E.: *O przekładzie intersemiotycznym*. W: *Wiedza o kulturze w szkole*. Red. A. GOMÓŁA, E. DUTKA. Katowice 2007.
- ELIADE M.: *Mity, sny, misteria*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1994.
- ENQUIST P.O.: *Dla Fedry. Z życia glist. Godzina kota*. Tupilak. Przekł. A. KRAJEWSKI-BOLA. Pośl. L. SOKOŁ. Izabelin 1997.
- GOŁASZEWSKA M.: *Natura w oczach estetyka*. „Aura” 1978, nr 10.
- GRABAN-POMIRSKA M.: *O wilkołaku, dziewczynce i staruszcze*. „Ryms” 2010, nr 9.
- GUTTMEYER E.: *Rozumienie treści symbolicznych przez dzieci z klas III—V*. Warszawa 1982.
- Hans Christian Andersen. *Baśnie*. XXI Plener Ilustratorów — Krasnobród 2005. Wydawca: Biuro Wystaw Artystycznych — Galeria Zamojska. Zamość 2005.
- HARTWIG J.: *Zobaczone*. Kraków 1999.
- HAUGER T.TH.: *Iselin i wilkołak*. Przeł. A. MARCINIAKÓWNA. Gdańsk 1995.
- HESSE H.: *Narcyz i Złotousty. Opowieść*. Przeł. M. TARNOWSKI. Warszawa 2003.
- IWASZKIEWICZ J.: *Martwa pasieka. Psyche*. Warszawa 1973.
- JANUS-SITARZ A.: *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*. Kraków 2009.
- JARECKA D.: *Płonące bałwany Wilhelma Sasnala*. „Gazeta Wyborcza” z 28 listopada 2007.
- JASTRZĘBSKA-GOLONKA D.: *Konceptualizacja świata przedstawionego w języku najnowszego przekładu tekstów Hansa Christiana Andersena*. Bydgoszcz 2011.
- JASTRZĘBSKI B.: *Pająk. Szkice prawie filozoficzne*. Wrocław 2007.
- JĘDRYCHOWSKA M.: *Szkic do pejzażu aksjologicznego. Z problemów dydaktyki literatury*. Kraków 2010.
- KAPUŚCIŃSKA A.: *Baśniowa charytologia Hansa Christiana Andersena*. W: *Wokół Andersena. W dwusetną rocznicę urodzin*. Red. A. CICIĄK. Szczecin 2008.
- KĘPIŃSKI A.: *Melancholia*. Warszawa 1974.

- KLUS-STAŃSKA D.: *Konstruowanie wiedzy w szkole*. Olsztyn 2000.
- KŁAKÓWNA Z.A., STECZKO I., WIATR K.: *Nowe To lubię! Kształcenie kulturowo-językowe. Szkoła podstawowa. Klasa 4. Przeczytać, przeżyć, zrozumieć, skomentować*. Kraków 2006.
- KŁAKÓWNA Z.A.: *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji*. Kraków 2003.
- KOŁAKOWSKI L.: *Kompletna i krótka metafizyka. Innej nie będzie. Innej nie będzie*. „Tygodnik Powszechny” z 24 października 2004.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- KUCZYŃSKA A.: *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*. Warszawa 1999.
- ŁEBKOWSKA A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.
- ŁEBKOWSKA A.: *Granice narracji*. W: *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- ŁOZIŃSKI M.: *Bajki dla Idy*. Kraków 2008.
- MARUSZEWSKI T., ŚCIGAŁA E.: *Emocje — aleksytymia — poznanie*. Poznań 1998.
- MÁRAI S.: *Niebo i ziemia*. Przeł. F. NETZ. Warszawa 2011.
- MIZIŃSKA J.: *Podnoszenie iskier*. Lublin 2010.
- MORIN E.: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa 1975.
- MORTENSEN K.P.: *Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena*. W: H.CH. ANDERSEN: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830—1850. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Poznań 2006.
- MYRZDZIK B.: *O potrzebie kształtowania wrażliwości narracyjnej uczniów*. W: *Kultura — Język — Edukacja. Dialogi współczesności z tradycją*. Red. B. GROMADZKA i in. Poznań 2008.
- MYRZDZIK B.: *Wpływ doświadczenia na proces lektury czytelnika. Refleksje dydaktyczne*. W: *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*. Red. K. BIEDRZYCKI, A. JANUS-SITARZ. Kraków 2012.
- Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2004.
- NAŚLIŃSKA A.: *Wielka wymiana widoków*. Warszawa 2008.
- NUSSBAUM M.: *W trosce o człowieczeństwo. Klasyczna obrona reformy kształcenia ogólnego*. Przeł. A. MĘCZKOWSKA. Wrocław 2008.
- NOWACKA E.: *Wilkołaczym tropem*. „Nowe Książki” 1995, nr 4.
- NYCZ R.: *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Odłamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii kultury, sztuki i estetyki ofiarowane Pani Profesor Alicji Kuczyńskiej*. Red. I. LORENC przy współpracy M. BOROWSKIEJ, M. SZYSZKOWSKIEJ. Warszawa 2005.
- OGŁOZA E.: *O „Małej syrence” Hansa Christiana Andersena*. W: *Wyczytać świat — międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Red. B. NIESPOREK-SZAMBURSKA, M. WÓJCIK. Katowice 2014.

- OGŁOZA E.: *Motywy mitologiczne (i nie tylko) w „Psyche” Hansa Christiana Andersena i „Iselin i wilkołaku” Tortill Thorstad Hauger*. W: „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”. T. 21. Red. H. SYNOWIEC. Katowice 2012.
- OGŁOZA E.: *Oczy ropuchy i muchy. Dwie opowieści o dorastaniu*. W: *Dziecko, język, tekst*. Red. B. NIESPOREK-SZAMBURSKA, M. WÓJCIK-DUDEK. Katowice 2010.
- OGŁOZA E.: *O czytaniu Andersena (i nie tylko)*. W: *Różnorodne aspekty kształcenia kompetencji kulturowej w edukacji polonistycznej*. Red. G. RÓŻAŃSKA. Ustka 2009.
- OGŁOZA E.: *O dwu baśniach Hansa Christiana Andersena („Królowa Śniegu” i „Cień”)*. W: *Edukacja literacka wobec przemian cywilizacyjnych i kulturowych*. Red. M. SINICA, L. JAZOWNIK. Zielona Góra 2008.
- OGŁOZA E.: *O narracji i opowieściach Andersena — z perspektywy dydaktyki języka polskiego*. W: *Osoba nauczyciela. Polonista przewodnikiem ucznia po meandrach wiedzy*. Red. G. RÓŻAŃSKA. Słupsk 2011.
- OGŁOZA E.: *Po lekturze Andersena (i nie tylko)*. W: *Dialog kultur w edukacji*. Red. B. MYRDZIK, M. KARWATOWSKA. Lublin 2009.
- OGŁOZA E.: *Sasnal wobec Andersena*. W: „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”. T. 20. Red. H. SYNOWIEC. Katowice 2010.
- OLEŚ P.K.: *Autonarracyjna aktywność człowieka*. W: *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- O nauce i sztuce*. Red. J. MOZRZYMAS. Wrocław 2004.
- OPACKA-WALASEK D.: *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na cześć księdza Baki”*. W: *Zamieranie. Lektury*. Red. G. OLSZAŃSKI, D. PAWELEC. Katowice 2008.
- PASZTA Z.: *Obywatele i królowie*. „Kino” 2000, nr 10.
- PAPUZIŃSKA J.: *Stare i nowe mity dzieciństwa — od Gerdy i Kaja do „Kukurydzianych dzieci”*. W: *Andersen — baśń wobec świata. Materiały z sesji literackiej*. Gdańsk, 21–22 kwietnia 1995 roku. Gdańsk 1997.
- PŁASZCZEWSKA O.: *O Italii Hansa Christiana Andersena*. W: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*. Red. M. CIEŚLAK-KORYTOWSKA. Kraków 2007.
- PŁODZIŃ B.M.: *Obraz, który otwiera na słowo*. „Nowa Poliszczyna” 2006, nr 3.
- PŁODZIŃ B.M.: *Słowo, które otwiera na świat*. „Nowa Poliszczyna” 2006, nr 4.
- RUDNIAŃSKA J.: *Kotka Brygidy*. Warszawa 2007.
- RUDNICKI J.: *Andersen, Andersen*. W: IDEM: *Śmierć czeskiego psa*. Warszawa 2009.
- RUSEK M.: *Czytanie jako podróż — perspektywa czytelnicza*. W: *Doświadczenie lektury. Między krytyką literacką a dydaktyką literatury*. Red. K. BIEDRZYCKI, A. JANUS-SI-TARZ. Kraków 2013.
- SANDERS K.: *Nemesis of Mimesis. The Problem of Representation in H.C. Andersen's „Psy-chen”*. In: *Hans Christian Andersen*. Edited and with introduction by H. BLOOM. Philadelphia 2005.
- Sasnal. Przewodnik krytyki politycznej*. Warszawa 2008.
- SKOTNICKA G.: *Wilkołaki są wśród nas? „Guliwer”* 1995, nr 5.
- SŁAWEK T.: *Co nie ma skrzydeł*. „Tygodnik Powszechny” z 17 maja 2009.
- SŁAWEK T.: *Nicowanie świata. Zdania z Szekspira*. Katowice 2012.

- SOBOLEWSKA A.: *Skandynawia Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*. Red. M. JANION, N.A. NILSSON, A. SOBOLEWSKA. Warszawa 1991.
- SOCZAŃSKA B.: *Andersen — nie tylko baśnie*. „Odra” 2007, nr 7–8.
- SOCZAŃSKA B.: *Miedzy niebem a ziemią — Andersen nieznany*. „Polonistyka” 2008, nr 8.
- SZARGOT M.: „Cień” wśród cieni. „Literatura na Świecie” 2000, nr 10–11.
- ŚMIEJA F.: *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „niewypowiadalnego” pożądanía: o „Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.
- Takiego Andersena nie znaliście: w Danii znaleziono najstarszą baśń mistrza. „Gazeta Wyborcza” z 22–23 grudnia 2012.
- The annotated Hans Christian Andersen*. Edited with an Introduction and notes by M. TATAR. New York 2008.
- TRZEBIŃSKI J.: *Problematyka narracji we współczesnej psychologii*. W: *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ, K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008.
- „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 6. Dodatek „Magazyn Literacki. Książki w Tygodniku” 2011, nr 1–2.
- VALENTINE C.W.: *The Experimental psychology of Beauty*. London 1962.
- WAIS J.: *Ścieżki baśni. Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*. Warszawa 2006.
- Wokół Andersena. W dwusetną rocznicę urodzin. Red. A. CICIĄK. Szczecin 2008.
- WOŹNICA K.: *Mucha na ławie oskarżonych i bajka*. M. HUSZCZ, J. GUTOWSKA. Warszawa 1987.
- WYSŁOUCH S.: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
- ŻURAWSKA-ŻYŁA R.: *O potrzebie rozwijania myślenia narracyjnego*. „Nowa Poliszczyna” 2008, nr 4.

Źródła internetowe

- ANDERSEN H.CH.: *What the Moon Saw*. http://hca.gilead.org.il/moon_saw.html (dostęp: 1.04.2013).
- [Bogusława SOCHAŃSKA w rozmowie z Joanną Roszak, 14.06.2005 r.]. www.radio.com.pl (dostęp: 14.05.2006).
- DAHLERUP P. [coordinator]: *Splash. Six views of „The Little Mermaid”*. „Scandinavian Studies” 1990, No. 62. http://scandinavian.wisc.edu/mellor/hca/pdf_files/articles.pdf (dostęp: 16.07.2012).
- DETERING H.: *The Phoenix Principle. Some Remarks on H.C. Andersen’s Poetological Writing*. In: *Chans Christian Andersen. A Poet in Time*. Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference 29 July to 2 august 1996. Edited by J. DE MYLIUS, A. JØRGENSEN and V.H. PEDERSEN. Odense 1999. <http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst.html?id=10914> (dostęp: 29.08.2013).
- DOLEGA A.: *Dorośle dzieci*. „Kurier Szczeciński” 2007, nr 27. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/35025,druk.html> (dostęp: 9.02.2007).

- ERSVÆR M., NIELSEN CH., HERMANSEN DITTE M.R.: *The Little Nisse Who Became a Goblin — A Translation Study of H.C. Andersen*. <http://diggy.ruc.dk/bitstream/1800/2263/3/rapport.pdf> (dostęp: 3.01.2012).
- FISHER J.: „*An Idealist*”: *The Legacy of Edward Gordon Craig’s Formative Productions, 1900—1903*. http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=5:an-idealist-the-legacy-of-edward-g-craigs-formative-productions-1900-1903&catid=2&Itemid=3 (dostęp: 13.03.2013).
- FLOOD A.: *Hans Christian Andersen’s first fairytale found*. „*The Guardian*” z 13 grudnia 2012. <http://www.guardian.co.uk/books/2012/dec/13/hans-christian-andersen-first-fairytale> (dostęp: 3.01.2012).
- GREENWAY J.L.: *Reason in imagination is beauty. Ørsted’s acoustics and Andersens „The Bell”*. In: *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*. T. 10. Ed. W. DE GRUYTER. Berlin—New York 2003. http://books.google.com/books?id=sVYzwn2O-bQC&pg=PA262&lpg=PA262&dq=andersen’s+imagination&source=bl&ots=IpnvOWe4Sb&sig=YoSF0strHjcbGPkA_JJJnhXTeCA&hl=en&ei=Tz8USsG_IsK2-AaOnfysDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7#PPA262,M1 (dostęp: 30.03.2013).
- GUIN LE U.K.: *The Child and the Shadow*. <http://www.theatredirect.ca/season/Resources/The%20Child%20and%20the%20Shadow.pdf> (dostęp: 27.07.2011).
- <http://elfwood.lysator.liu.se/art/a/r/arne/snowqueen.jpg.html> (dostęp: 16.07.2012).
- http://en.wikipedia.org/wiki/The_Snow_Queen (dostęp: 16.07.2012).
- <http://muzyka.onet.pl/0,1684189,newsy.html> (dostęp: 25.09.2012).
- <http://onphoto.net/info.php3?id==277516> (dostęp: 16.07.2012).
- http://pesto.art.pl/goscie/rozne/sy_bad_moon.php (dostęp: 13.05.2009).
- http://slawek34.blog.onet.pl/1,AR3_2005-01_2005-01-01_2005-01-3... (dostęp: 16.07.2012).
- <http://studniao.wordpress.com/category/opowiadacze-kontakty/> (dostęp: 23.03.2013).
- http://translate.google.pl/translate?hl=pl&sl=da&u=http://www.tegnofilmhistorie.dk/DEGV/Harry.htm&prev=/search%3Fq%3Ddrasmussen%2Bharry%2Band%2Bmartinus%26hl%3Dpl%26client%3Dfirefox-a%26hs%3D1C1%26tbo%3Dd%26rls%3Dorg.mozilla:pl:official%26channel%3Dfflb&sa=X&ei=MGjnUOT_HMKYtAa_tIGYDA&ved=0CHIQ7gEwCA (dostęp: 5.01.2013).
- <http://web2.gyldendal.no/cims2html/default.ashx?template=&projectId=102&nick=Gyldendal%20Agency&menuId=6369> (dostęp: 9.02.2011).
- http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/motiv_e.html (dostęp: 21.03.2014).
- http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/soeg_e.html (dostęp: 30.12.2012).
- http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/tekstmotiver_e.html?vid=111 (dostęp: 21.03.2014).
- http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/vismotiv_e.html?vid=129&id=97 (dostęp: 21.03.2014).
- http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/tekstmotiver_e.html?vid=170 (dostęp: 21.03.2014).

- http://www.andersen.sdu.dk/forskning/motiver/tekstmotiver_e.html?vid=178 (dostęp: 21.03.2014).
- <http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=11541&lng=1> (dostęp: 12.12.2009).
- http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/wy_wy_sasnal_trydent_2008 (dostęp: 14.09.2009).
- <http://www.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/76653,zwierzeta-w-trudnej-sytuacji-zycio-wej.html> (dostęp: 12.12.2009).
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/35025,druk.html> (dostęp: 21.03.2014).
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34958,druk.html> (dostęp: 21.03.2014).
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/35078,druk.html> (dostęp: 21.03.2014).
- http://www.fotosite.cz/souteze/fow_view.php?code=4871 (dostęp: 16.07.2012).
- <http://www.gardenguides.com/94387-meaning-willow-tree.html> (dostęp: 21.03.2014).
- <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1873/wilhelm-sasnal/list-of-works/14/> (dostęp: 27.08.2013).
- <http://www.jstor.org/discover/10.2307/29781619?uid=3738840&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102027640851> (dostęp: 13.04.2013).
- http://www.kiedybylammala.art.pl/galeria3_files/page14-1005-full.html (dostęp: 16.07.2012).
- <http://www.petermadsen.info/pages/hom/hom.html> (dostęp: 21.03.2014).
- <http://www.promethidion.eu/malarstwo.php?dzielo=874> (dostęp: 1.09.2010).
- <http://www.rilm.org/historiography/celenza.pdf> (dostęp: 17.03.2012).
- <http://www.surlalunefairytales.com/index.html> (dostęp: 30.12.2012).
- <http://www.surlalunefairytales.com/steadfastinsoldier/> (dostęp: 28.03.2013).
- <http://www.teatry.art.pl/rozmowy/roztopicw.htm> (dostęp: 16.07.2012).
- <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunt/13-14/oblicza.html> (dostęp: 16.07.2012).
- <http://www.thefreelibrary.com/Danish+orientalism.-a0165364320> (dostęp: 16.08.2011).
- <http://www.youtube.com/watch?v=hi4zdX-OG5Q> (dostęp: 21.03.2014).
- http://wyborcza.pl/1,76842,5846452,Wagner_Zydzinowoczesnosc.html (dostęp: 17.03.2012).
- JENSEN L.B.: *Criticism of Hans Christian Andersen*. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/kritik_e.html (dostęp: 30.03.2003).
- JOHANSEN J.D.: *A Caricature. The Shadow — an anti-fairy-tale*. www.nordals.hi.is/solofile/1007482 (dostęp: 30.03.2013).
- KALOGIROU J., CHATZIDIMITRIOU-PARASCHOU S.: *The Collateral Damages of War: Radical Transformations of Hans Christian Andersen's The Little Match Girl in Contemporary Children's Literature*. <http://www.ibby.org/index.php?id=918&type=98> (dostęp: 20.07.2012).
- KOFOED N.: *The Arabesque and the Grotesque — Hans Christian Andersen Decomposing the World of Poetry*. http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_e.html?id=10948 (dostęp: 4.02.2013).
- KOLDOTFL L.: *Hans Christian Andersen: Andersen was Just an Excuse*. In: *Literature, Drama and Aesthetics*. T. 3. In: *Kierkegaard and His Danish Contemporaries*. [Kierkega-

- ard Research: Sources Reception and Resources. Vol. 7]. Ed. J.B. STEWART. Wielka Brytania 2009. http://books.google.pl/books?id=ooxf03ikbEC&pg=PA1&lpg=PA1&dq=lone+koldtoft++andersen&source=bl&ots=R-CxGvOHXm&sig=jslajye6A3gn695RXEyErY9oWnM&hl=pl&sa=X&ei=yiBXUc_6BsjZsgbG94HADw&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=lone%20koldtoft%20%20andersen&f=false (dostęp: 30.03.2013).
- MACLEAN R.: *Hans Christian Andersen's „The Steadfast Tin Soldier”: Variations upon Silence and Love*. <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/586pdf/maclean.pdf> (dostęp: 17.03.2013).
- MISHLER W.: *H.C. Andersen's „Tin Soldier” in a Freudian perspective*. „Scandinavian Studies” 1978, vol. 50, no. 4. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40917828?uid=3738840&uid=2134&uid=367687291&uid=2&uid=70&uid=3&uid=367687281&uid=60&sid=21102055688817> (dostęp: 28.03.2013).
- MOLTMANN J.: *Wieczność*. „Jednota” 1969, nr 1. http://www.jednota.pl/index.php?option=com_content&task=view&... (dostęp: 21.03.2014).
- MYLIUS DE J.: *Gelyngal Leksikon: Hans Christian Andersen*. <http://denmark.dk/pt/encontre-os-dinamarqueses/grandes-dinamarqueses/hans-christian-andersen/> (dostęp: 30.03.2013).
- MORAL M.: *L'impact de la relation mère-fille sur la choix du mari de la fille*. http://www.michel-moral.com/images/html_images/memoire_de_maitrise.pdf (dostęp: 30.04.2014).
- Polskie Radio Online — Kultura — Sztuka / Galeria — Przetworzona rzeczywistość Sasnala (30.11.2007). <http://www.polskieradio.pl/24/290/Artykul/173728,Przetworzona-rzeczywistosc-Sasnala> (dostęp: 1.09.2010).
- SABOR A.: *Historia jest wyobrażeniem*. „Tygodnik Powszechny” z 17 grudnia 2007. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/historia-jest-wyobrazeniem/zek6c> (dostęp: 21.03.2014).
- SKOWERA M.: *W ogrodzie małej syreny — o miłości romantycznej w baśniach Andersena*. <http://niewinni-czarodzieje.pl/w-ogrodzie-malej-syreny> (dostęp: 30.03.2013).
- Splash! Six Views of the Little Mermaid*. Coordinator P. DAHLERUP. „Scandinavian Studies” 1990, vol. 62. http://scandinavian.wisc.edu/mellor/hca/pdf_files/articles.pdf (dostęp: 16.07.2012).

Ewa Ogłóza

Hans Christian Andersen's Stories. On the Joys of Reading

Summary

Celebrating Hans Christian Andersen's bicentennial, Media Rodzina Publishing House has released a three-volume *Baśnie i opowieści (Fairy Tales and Stories)*, translated for the first time directly from Danish by Bogusława Sochańska. The volume contains one hundred and sixty-four stories written in 1830–1873, illustrated with Andersen's cut-outs and remarks as well as comments made by scholars researching this fairy tale writer. Reading this particular edition, starting with *The Snow Queen* and *The Shadow*, I became convinced they deserve meticulous attention and scholarly interest as all those fairy tales offer interesting narratives, profound meditation upon the human being and his/her place in the world as well as literary descriptions of manifold landscapes.

The thesis is divided into eighteen chapters, whose titles are suggestive of the analyzed and interpreted texts, as well as of the interpretative contexts. The subsequent chapters provide information on the genesis of Andersen's stories, reflections derived from attentive and deliberate reading, discussion of the symbolism of motifs and meanings of the whole work, remarks on the literary genre and the dominant aspects of the selected texts as well as their theatrical and cinematic ambience. Moreover, there are references to literary sources, both in Polish and in English language, and to later works inspired by Andersen's stories.

My point of departure are *The Snow Queen* and *The Shadow*. I point to the ambiguities, thoroughly thought-out construction as well as the twofold recipient underlying these two stories. In *The Little Mermaid* and *The Steadfast Tin Soldier* I look for Andersen's ponderings on the nature of love, and the symbolism of space; whereas in *The Galoshes of Fortune* — it is topography and links between realism and fantasy. Focusing on the motif of the tree, religious content, and Paris of Andersen's time along with the World Exposition, I compare two stories about trees, namely, *The Last Dream of the Old Oak* and *The Dryad*, to which I add other texts with trees protagonists in the foreground. Writing about *The Story of a Mother* I point out to contemporary theses on melancholy and transparency, and with regard to *The Last Pearl* I make an allusion to three paintings by Wilhelm Sasnal inspired by both Andersen and Andrzej Strumiłło. Apart from that, I juxtapose Andersen's *The Toad*

with Mikołaj Łoziński's *Mucha* (*The Fly*) as I have noticed there anthropomorphized and adolescent characters.

The focal point of the thesis is the chapter *The Narration and Some of Andersen's Stories* where I discuss the most recent research on the narration in the literary studies, psychology and Polish studies education. Moreover, I formulate some didactic hints, yet above all, with studious attention to themes, I interpret the following stories, *The Cripple*, *The Pixy and the Grocer*, *There is a Difference*, *Mother Elderberry*, *The Story of the Year*, *Under the Willow Tree*, *The Marsh King's Daughter* and *Auntie Toothache*.

In *Little Claus and Big Claus*, and *The Flea and the Professor* I point to the grotesque elements. *The Psyche* — unknown before the recent volume — is presented with regard to the following: the nature of art, the process of creation and the artist, with a novel by Torill Thorstad Hauger, *The Werewolf and Iselin* as a point of reference. In *The Ice Maiden* I bring up the themes of love affair and the Alpine scenery.

The final pages of my thesis treat about the discussion of *Lucky Peer*, an example of the coming of age novel with numerous references to music.

The Foreword and Conclusions contain general remarks to Andersen's works and one of the possible reading strategies I have made use of in the thesis. The selection of sources quoted in the thesis is to be found at the end.

The thesis may be seen as constituting a mere fragment of the extended research on Andersen's prose, poetry and drama all over the world; nevertheless, to the Polish reader it may pave the way for comprehension and interpretation of at least some of the stories, for not only do they have a double addressee, both children and adults, but may be thought of as created exclusively for adults readers.

Hans Christian Andersen's Stories. On the Joys of Reading

Résumé

Pour marquer le 200ème anniversaire de la naissance de Hans Christian Andersen, la maison d'édition Media Rodzina a publié trois volumes de contes de fées *Baśni i opowieści*, traduits, pour la première fois directement du danois, par Bogusława Sochańska. Le recueil conte 164 oeuvres d'Andersen des années 1830—1873, illustré avec des collages de l'auteur ; il contient également des commentaires supplémentaires de l'auteur et des chercheurs en littérature qui étudient son oeuvre. En lisant des textes d'Andersen de cette édition, à partir de *La Reine des neiges* et *L'Ombre*, j'ai acquis la conviction qu'ils méritent une lecture attentive et une réflexion de recherche, en tant que des narrations intéressantes, des méditations sur l'homme au sein du monde et des descriptions littéraires de la beauté des paysages divers.

La dissertation se compose de quelques parties dont les titres démontrent des textes soumis à l'analyse et à l'interprétation, ainsi que des contextes interprétatifs. Les fragments suivants de la dissertation apportent des informations sur la genèse des récits d'Andersen, notent des effets d'une lecture attentive et non pressée, la symbolique des motifs et des significations des ensembles, des remarques sur le genre et des traits dominants des textes choisis, leur théâtralité ou leur potentiel cinématographique, des évocations à la littérature spécialisée en polonais et en anglais, les inspirations de l'oeuvre d'Andersen dans des textes postérieurs de la culture.

Je commence par une analyse de *La Reine des neiges* et de *L'Ombre*, en soulignant l'ambiguïté de deux récits, la construction organisée et un double destinataire. Dans *La Petite Sirène* et *Le Stoïque Soldat de plomb* je cherche une réflexion d'Andersen sur la nature de l'amour et la symbolique de l'espace, dans *Les Galoches du bonheur* — la topographie et le lien entre le réalisme et le fantastique. Je compare deux contes sur les arbres *Le Dernier rêve du vieux chêne* et *La Dryade*, en me concentrant sur le motif d'arbre, le contenu religieux, la ville de Paris au moment de l'Exposition, et en citant d'autres textes sur les arbres. En analysant *Histoire d'une mère*, j'évoque des études modernes sur la mélancolie et la transparence, *La Dernière perle* me fait remarquer trois tableaux de Wilhelm Sasnal, inspirés d'Andersen, ainsi que des

illustrations d'Andrzej Strumiłło. Je compare *Le Crapaud* d'Andersen avec *Mucha* de Mikołaj Łoziński, en observant, dans les deux textes les héros adolescents et anthropomorphisés.

Dans le chapitre *O narracji i kilku opowieściach Andersena*, qui occupe la place centrale de la dissertation, je présente des recherches récentes sur la narration dans les études littéraires, la psychologie et la didactique du polonais, je formule quelques conseils didactiques, et, avant tout, j'interprète en me concentrant spécialement sur les sujets, des contes suivants : *L'éclopé*, *Le Nixe et l'épicier*, *Il y a une différence*, *La vieille Mère Surreau*, *L'histoire de l'année*, *Sous le saule*, *La fille du roi de la vase* et *Tante Mal-de-dents*.

Dans les deux contes *Grand Claus et petit Claus* et *Le Pou et le professeur* je montre des éléments de grotesque. J'interprète le texte *Psyché*, inédit dans des publications antérieures, dans le contexte des réflexions sur la nature de l'art, le processus de création et de l'artiste, en m'appuyant sur un roman pour jeunesse *Iselin et le garou* de Torill Thorstad Hauger. *La Vierge des glaces* se fait lire à travers une histoire amoureuse et des paysages des Alpes.

La dernière partie de la dissertation est consacrée à la présentation du roman *Peer Le Chanceux*, comme exemple de la prose du développement, avec de nombreuses allusions à la musique.

Dans l'introduction et la conclusion, je formule des remarques générales sur l'oeuvre de Hans Christian Andersen et sur une stratégie de lecture possible, appliquée dans la dissertation. À la fin se trouvent les références bibliographiques, citées dans l'étude.

La dissertation constitue un apport de petite taille aux recherches très élaborées dans le monde sur la prose, la poésie et les drames d'Andersen ; elle peut éclairer au destinataire polonais certains contes et suggérer des pistes d'interprétation de ces textes, qui possèdent non seulement un destinataire double, enfant et adulte, mais même ont été écrits uniquement pour un lecteur adulte.

W projekcie okładki wykorzystano zdjęcie autorstwa Justyny Budzik

Redaktor: Magdalena Białek
Projektant okładki: Paulina Dubiel
Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel
Korektor: Barbara Jagoda
Łamanie: Grażyna Szewczyk

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

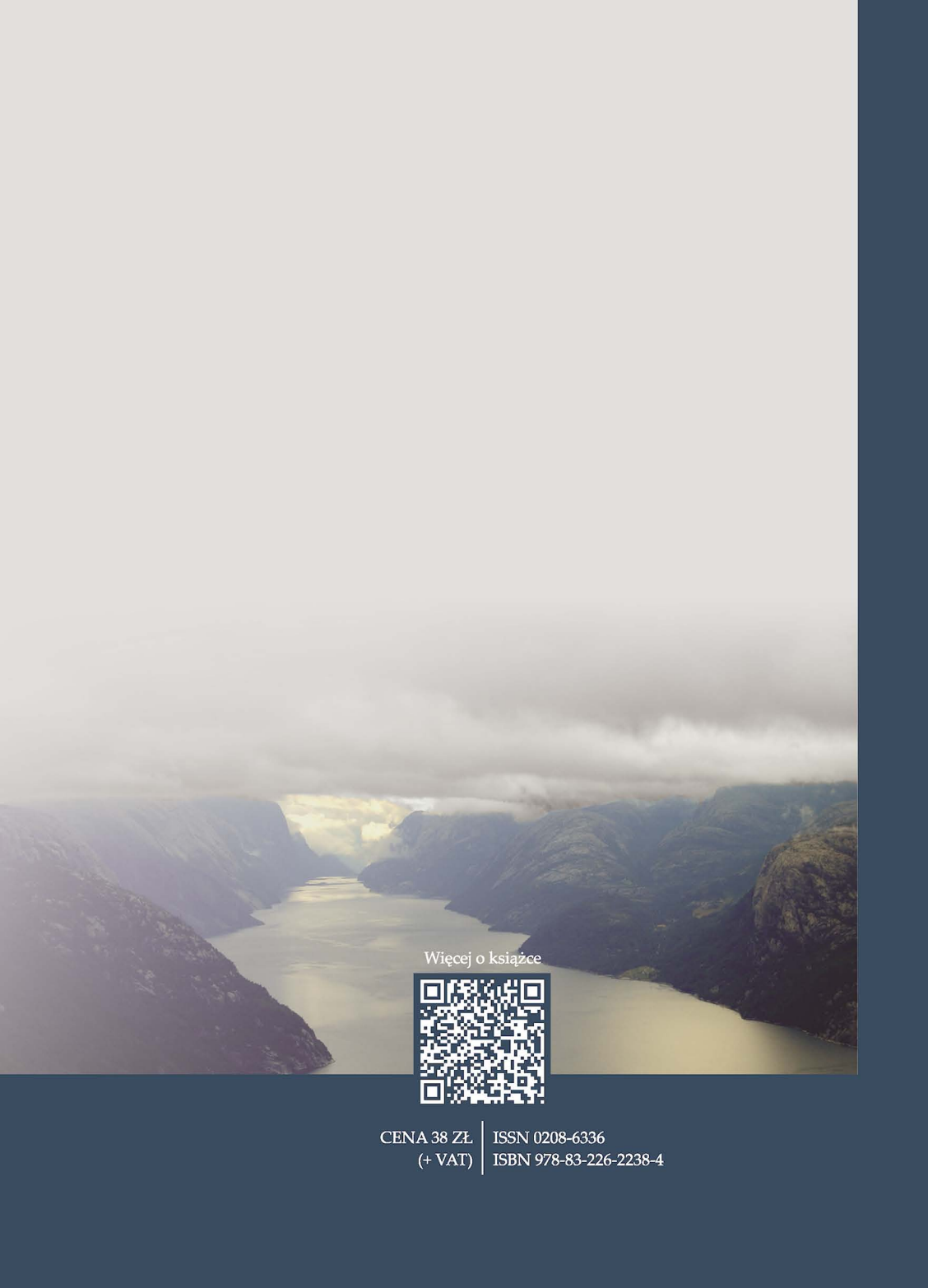
ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2238-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-2389-3
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 175. Ark. wyd. 16,0. Papier
Alto 80 g/m², vol. 1,5 Cena 38 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





Więcej o książce



CENA 38 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-226-2238-4